ИСКУССТВО КИНО

6

№6 **ИЮНЬ 2016** www.kinoart.ru

ИЗ ДВУХ УГЛОВ. ПОЕДИНКИ ПРОФЕССИОНАЛОВ_**5, 105**

КОНКУРСЫ: ИТОГИ_**73–103**

ЖОРА КРЫЖОВНИКОВ. КОМЕДИЯ_**143**

«Кинотавр»-2016

Крупный план — «Ученик» Кирилла Серебренникова_**23–45, 131**

Содержание номера определил «Кинотавр»-2016. Традиция, не требующая объяснений: «ИК» постоянно, последовательно и принципиально изучает российский кинопроцесс, стремится осмыслить его с самых разных сторон, представляя при этом порой несхожие точки зрения и полемические оценки. Естественно, что главным источником для рефлексий на эти темы становится программа кинофестиваля в Сочи. Именно она дает полную и объективную картину состояния отечественного кино, выявляет его проблемы, тенденции, тупики и достижения. 2016-й, торжественно объявленный Годом российского кино, не стал исключением: коллекция фильмов, список фаворитов публики и/или тех, кто получил награды компетентного жюри, обозначили вектор развития нашей индустрии.

Программа «Кинотавра» обнажила одну из важнейших проблемных зон текущего процесса – разобщенность представителей разных кинематографических профессий, драматическое несовпадение их целей и интересов. Этому отсутствию понимания между «цехами» мы посвятили споры «один на один», поединки, которые назвали «Из двух углов» («Здесь и теперь»).

Над программой Сочи размышляют и авторы рецензий на самые заметные фильмы («Репертуар», «Крупный план»), и председатель жюри Николай Лебедев, который обобщает итоги «Кинотавра» в контексте сегодняшнего состояния отечественного кино, его места на кинокарте мира. Под той же рубрикой «Основной конкурс: итоги» мы печатаем также статью Игоря Сукманова, а в «Разборах» – диалог Даниила Дондурея и Нины Зархи.

Конкурс короткометражных фильмов обозревают Елена Стишова и Никита Карцев («Короткий метр: итоги»). Состоявшийся в Сочи мастер-класс одного из лидеров комедийного жанра Жоры Крыжовникова об основных принципах построения комедии мы публикуем в рубрике «Опыт».

В «Чтении» – дневник и комментарии ассистента по площадке: Алексей Злобин рассказывает о работе с Эльдаром Рязановым.

На обложке: кадр из фильма «Ученик», режиссер Кирилл Серебренников

СОДЕРЖАНИЕ **ИСКУССТВО КИНО** №6 (июнь) 2016

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 НАТАЛЬЯ МОКРИЦКАЯ – РОМАН ДОРОФЕЕВ
ЕЛЕНА ГЛИКМАН – ЖОЭЛЬ ШАПРОН, СТАС ТЫРКИН
СИСТЕМА СЛОЖИЛАСЬ. КАК ВЫЖИВАТЬ
Поединки профессионалов

КРУПНЫЙ ПЛАН. СЕРЕБРЕННИКОВ. «УЧЕНИК»

23 КИРИЛЛ СЕРЕБРЕННИКОВ:
«ЭКСТРЕМИЗМ – ОТ ПОФИГИЗМА»
Пресс-конференция «Кинотавра»

34 ЕЛЕНА СТИШОВА
КРЕСТОНОСЕЦ

41 ДЕНИС КАТАЕВ
КЛИН КЛИНОМ

РЕПЕРТУАР

47 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
О ПОЛЬЗЕ ПРОВОКАЦИЙ
«Зоология», режиссер Иван И. Твердовский

52 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
НА ЗАБОРЕ НАРИСОВАН МАЛЬЧИК
«Хороший мальчик», режиссер Оксана Карас

56 МАРИНА ДРОЗДОВА
ОН – НЕМ. Я – ГЛУХ
«Чужая работа», режиссер Денис Шабаев

60 ЛИЛИЯ НЕМЧЕНКО
ПЕРФОРМАНС С ТРАГИЧЕСКИМ ФИНАЛОМ
«Коллектор», режиссер Алексей Красовский

65 СЕРГЕЙ СЫЧЕВ
ВЛАСТЕЛИН КОЛЕЦ
«Кольца мира», режиссер Сергей Мирошниченко

ОСНОВНОЙ КОНКУРС. ИТОГИ

73 НИКОЛАЙ ЛЕБЕДЕВ:
«КИНО – ЭТО СКАЗКА»
Беседу с председателем жюри ведет Виктор Матизен

86 ИГОРЬ СУКМАНОВ
МНЕ НЕ БОЛЬНО

КОРОТКИЙ МЕТР: ИТОГИ

93 НИКИТА КАРЦЕВ
СМЕРТЬ ИМ К ЛИЦУ

99 ЕЛЕНА СТИШОВА
КОРОТКИЙ МЕТР: ТЕРРИТОРИЯ СВОБОДЫ

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

105 ДЖАНИК ФАЙЗИЕВ – РОМАН БОРИСЕВИЧ
АННА МЕЛИКЯН – ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
ПОДМЕНА ПОНЯТИЙ
Поединки профессионалов

КОММЕНТАРИИ

125 АННА ГУДКОВА
ЧЕМ ПАХНЕТ СПЕРТЫЙ ВОЗДУХ
О рынке проектов киношкол

РАЗБОРЫ

131 ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ – НИНА ЗАРХИ
ХОРОШИЕ МАЛЬЧИКИ И ДЕВОЧКИ
О программе и призах основного конкурса

ОПЫТ

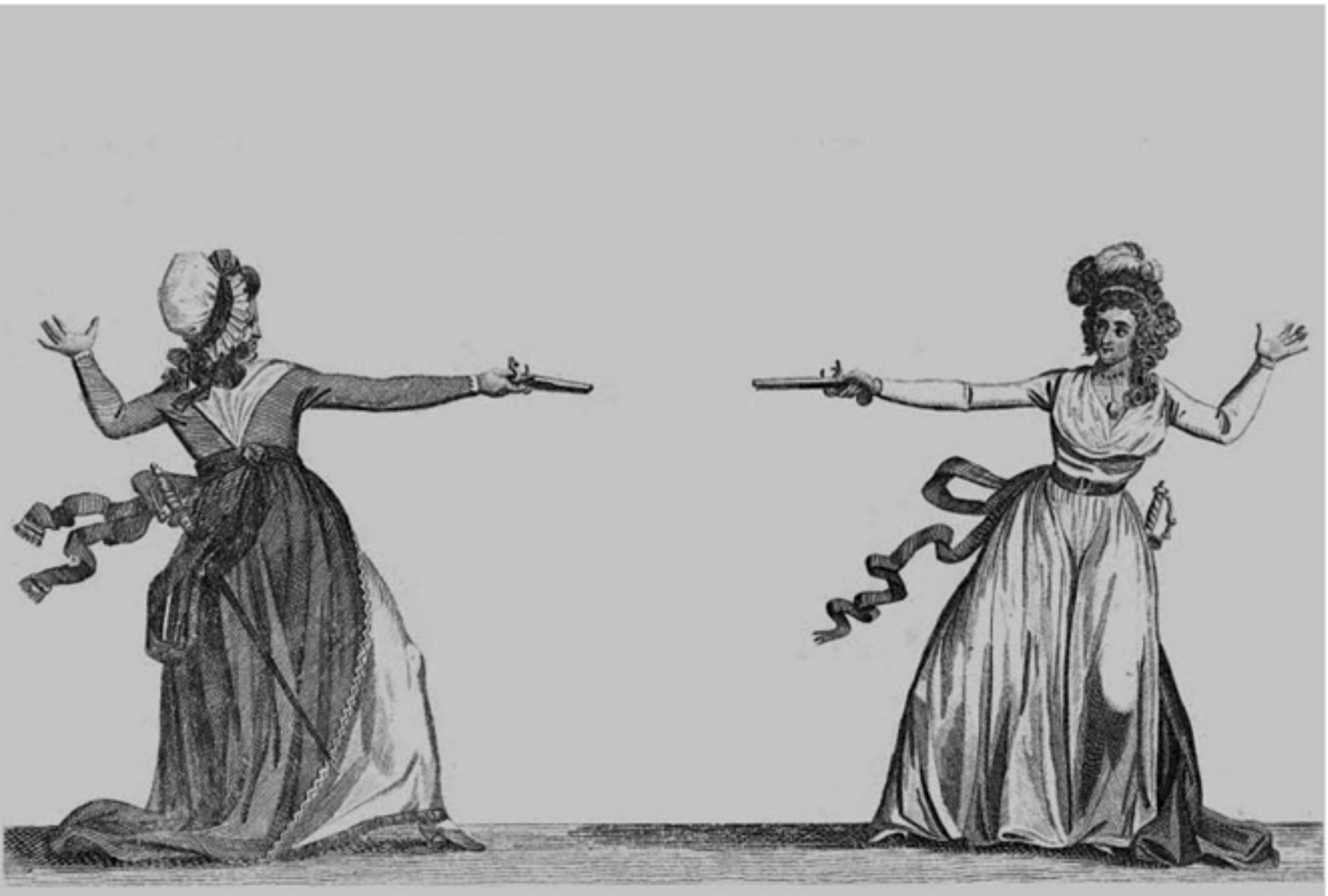
143 ЖОРА КРЫЖОВНИКОВ
КОМЕДИЯ: ПОЛОЖЕНИЙ И/ИЛИ ХАРАКТЕРОВ
«Кинотавр»: мастер-класс

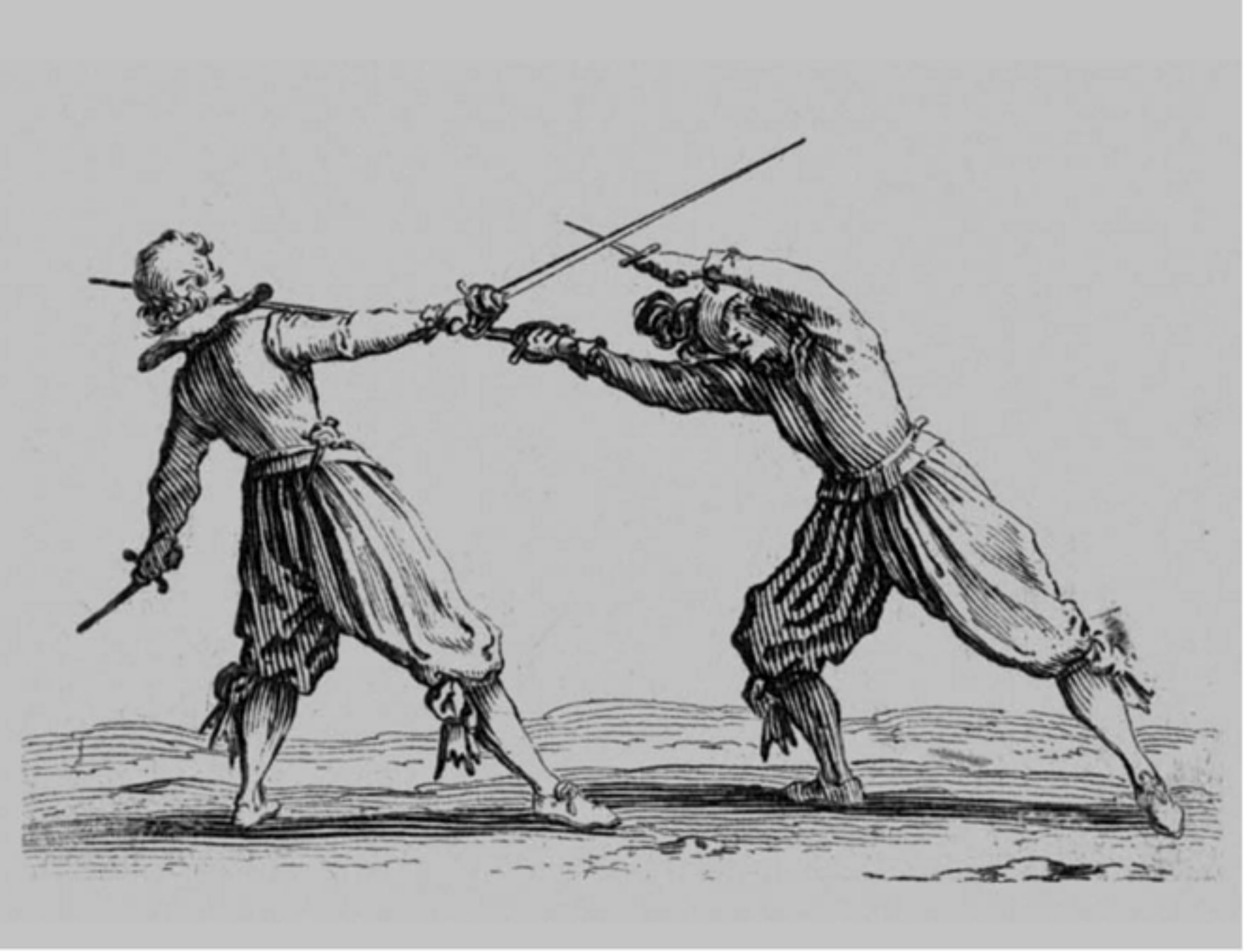
ПУБЛИКАЦИИ

157 АЛЕКСЕЙ ЗЛОБИН
СКАЗОЧНИК
О работе с Эльдаром Рязановым.
Режиссерские заметки

172 АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

174 SUMMARY





ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

ИЗ ДВУХ УГЛОВ

Наталья Мокрицкая – Роман Дорофеев
Елена Гликман – Жоэль Шапрон, Стас Тыркин

СИСТЕМА СЛОЖИЛАСЬ. КАК ВЫЖИВАТЬ

В этом году мы на «Кинотавре» провели обсуждение актуальных проблем российской кинематографии в новом формате. Это были поединки представителей разных профессий — своего рода дуэли. Название «Из двух углов» — парафраз знаменитой «Переписки из двух углов» Михаила Гершензона и Вячеслава Иванова. Имея разные взгляды на философию, религию, культуру, они, живя в одной комнате, стали писать друг другу письма. Это «выяснение отношений» показалось нам действенным и современным способом разобраться не только в межцеховых конфликтах, но и в системных проблемах российского кинопроцесса.
В первых спорах продюсер Наталья Мокрицкая выступает против дистрибьютора Романа Дорофеева (прокатная компания «Русский репортаж»), а продюсер Елена Гликман оппонирует фестивальным отборщикам Жоэлю Шапрону и Стасу Тыркину.

Поскольку споры проводились публично, в них участвовали организаторы «Кинотавра» и пресса.

Даниил Дондурей. Одна из драм сегодняшнего российского кино заключается в том, что сегодня очень мало каких-либо рефлексий на его счет. Нет серьезных дискуссий, нет институтов, которые бы этим занимались, нет заказчиков на экспертную интеллектуальную работу.

Есть у президента «Кинотавра» Александра Роднянского такая фраза: «Нужно обязательно проговаривать время». Он постоянно пользуется этим императивом, который и мне тоже кажется важным. Проговаривать время. Проговаривать профессию. Проговаривать механизмы взаимодействия.

Мой вопрос к Роману Дорофееву. Зачем вы покупаете арткино? Вы же знаете, зрителей в России на эту продукцию практически нет, а значит, нет и шансов

вернуть деньги, или, как это правильно называется, возместить затраты… Извините за такой деликатный вопрос: разве вы рассчитываете возместить затраты в России сегодня, покупая хотя бы фильм «Тони Эрдманн» и даже что-то более знаменитое?

Роман Дорофеев. Да, вопрос довольно сложный. Но если мы кинопрокатной деятельностью занимаемся десять лет, то, разумеется, не из благотворительных целей, это наш бизнес. Начну с того, что мы все очень любим кино. И есть много зрителей, которые тоже его любят, к которым оно, к сожалению, не доходит. Естественно, мы пытаемся окупить свои затраты и, как правило, делаем это. В связи с развитием цифровой дистрибьюции, когда можно сделать DCP из чего угодно и выпустить все в прокат на любом носителе, количество конкурентов резко увеличилось. Кроме того, увеличилось и количество так называемого альтернативного контента. В кинотеатрах сейчас можно смотреть все что угодно – и театральные постановки, и оперы, и балет, и чуть ли не трансляции спортивных соревнований. В любом случае это привлекает какую-то другую аудиторию. Она приходит в кинотеатры, но не на блокбастеры, из которых уже выросла, да и надоело ей одно и то же. Люди ищут альтернативный контент, и можно сказать, что мы имеем такую аудиторию, какую имеем. Она очень сильно варьируется в зависимости от сезона, от фильма, от призов международных фестивалей. Тем не менее мы стараемся прописывать специальную маркетинговую стратегию работы с фильмом, именно исходя из потенциальной аудитории.

Даниил Дондурей. Вы совсем не пессимистично относитесь к этой ситуации. У нас выходят лауреаты Берлина, Канна и прочих фестивалей, но через две недели их уже не найдешь в кинотеатрах, они идут где-нибудь в одном зале «Пионера» или «Фитиля» один-два сеанса. Когда видишь несколько сеансов выдающегося фильма на 14 миллионов жителей крупнейшего города Европы… Все это, согласитесь, как-то странно. А у вас – оптимизм.

Роман Дорофеев. За годы работы и наблюдений за кинопрокатом еще с советских времен я вижу, какое кино и, скажем так, какой географический ареал зарубежного кино интересует россиян. К сожалению, какие-то фильмы, которые даже получают призы на международных фестивалях, не попадают в кинотеатры. Они ведь не специально ставят один сеанс. Поставят хоть двадцать, если залы будут заполняться. Но если на фильм приходят два человека… Я прекрасно могу понять владельца кинотеатра, который скажет: «Роман, пожалуйста, давайте мы покажем фильм один раз на Московском фестивале в зале на 1500 мест, его посмотрят все, кто хотел это сделать. И на этом закончим, будем ждать следующего релиза, на который, мы надеемся, будут ходить люди». Мы стараемся работать в том числе и на такой прокат, когда кинотеатры ждут от нас какого-то легкого кино, которое тоже является фестивальным, но не попадает в разряд хитов. Мы варьируем. В этом году выпускаем главного призера Берлинского

фестиваля – документальный фильм «Море в огне»[1], хотя до этого мы практически никогда не работали с документальным кино.

Даниил Дондурей. Вы замечательно объяснили, и мне сразу стало понятно, что происходит на самом деле. Даем в первом зале «Октября» один сеанс, приходит вся московская или национальная аудитория выдающегося фильма. И на этом все завершается.

Наталья Мокрицкая. Наша компания и я лично занимаемся арткино, а в последние годы и зрительским. У меня нет претензий к прокатчикам, которые показывают коммерческое кино, российское или зарубежное. Они это делают хорошо, грамотно. У меня есть вопросы к прокатчикам, дистрибьюторским компаниям, которые выпускают авторские ленты. Я более шести лет назад сама решила стать таким прокатчиком и попытаться показывать российский артхаус. Могу вам сказать, что через полтора года наша компания умерла. Существование такой структуры, которая прокатывает русское кино, без инвестора невозможно. Нельзя возвращать затраты за счет проката арткино, я в это не верю. У Романа Дорофеева наверняка есть инвестор, который пока это терпит. К сожалению, в прокат такой продукции идут неудачники, это мое глубокое убеждение. Роман, я не про вас говорю, совсем не хочу как-то обидеть. Просто это чаще всего люди, которых не забирают к себе крупные прокатные и дистрибьюторские компании. Сегодня это так. У меня нет претензий ни к неудачникам, ни к удачникам, но есть к нашему деловому сообществу в целом. Извините, я обвиняю его в отсутствии структурного мышления и, еще раз извините, патриотизма.

Даниил Дондурей. Это официально модное слово. Поясните.

Наталья Мокрицкая. Модное в иных кругах, я его редко употребляю. Считаю, что у нас должна быть создана крупная компания – уже давно идут разговоры об этом, но никто этого не делает – по продвижению и прокату российского кино. Там должны быть большие зарплаты, государственный бюджет. Должны работать лучшие люди, лучшие букеры. Государство, как оно в свое время создало Фонд кино, так и сегодня просто обязано создать и содержать компанию по продвижению и прокату российского кино.

Даниил Дондурей. Насколько я понимаю, руководители кинематографа не особенно отчитываются сборами перед высшим начальством, они отчитываются количеством сеансов. Видимо, есть какие-то причины, почему такая структура не создана. Ведь Фонд кино создан для того, чтобы было большое производство коммерческих лент с безвозвратными деньгами, с массой всяких преимуществ.

Наталья Мокрицкая. Не создана, потому что мы ленивы.

Даниил Дондурей. Вы совсем не похожи на ленивую.

Наталья Мокрицкая. Мы не возделываем это поле. Занимаемся своим сугубо личным делом – зарабатыванием денег, обслуживанием собственных амбиций. Не работаем на будущее. Нам – и мне в том числе – не хватает патриотизма. Мы сами во всем виноваты. У нас же никто ни

1. См.: «Огонь в море». «Искусство кино», 2016, № 3. – *Прим. ред.*

за что не хочет платить. Ни телевидение, ни каналы, ни прокатчики. И я не хочу платить. Еще раз говорю: к прокатчикам, к бизнесу у меня нет претензий. Есть претензии к нам, дорогие мои коллеги. И к себе в том числе.

Даниил Дондурей. Никакого сегодня настоящего цехового объединения нет, все творческие союзы умерли. Причем не только в кино, но и во всех сферах умерли. Почему с бизнесом так произошло? У вас же есть какие-то продюсерские структуры, которые могли бы топнуть ногой в министерстве.

Наталья Мокрицкая. Конечно, у нас же абсолютно везде человеческий фактор. Все ведь зависит от личности. Было объединение нескольких продюсеров, они пробили создание Фонда кино. Думаю, это тоже было долго и сложно. Они тоже, наверное, были разрозненны, но когда объединились, то сделали это! Сегодня, видимо, объединиться призвано другое поколение, условно назовем их «антилидеры», которые должны попробовать пробить существование новой структуры.

Даниил Дондурей. Роман, скажите, что происходит сегодня на самом деле со зрителями арта и артмейнстрима? Они поумирали, эмигрировали? Нет никаких обсуждений сложного кино в телевизоре, а если там нет – значит, нет и в жизни. Никто про это не думает. Почему вы не могли, например, объяснить в Кремле – это не так трудно, – что если не будет создано и показываться ваше сложное, конкурентоспособное кино, то мы не сможем и наукой заниматься, у нас ракеты взлетать не будут, потому что не будет людей, способных креативно думать. Вот если люди будут способны воспринимать произведения Джармуша или Германа-старшего, тогда и наши телефоны будут конкурировать с «Самсунгом». Вы это им не смогли объяснить?

Роман Дорофеев. Во-первых, хочу возразить Наталье по поводу неудачников. Мне предлагали перейти работать в крупную компанию. Я взвесил все «за» и «против» и решил, что заниматься фильмами, которые мне даже смотреть не хочется, никак не могу. Переступить эту черту не могу. Пусть я буду проигрывать в зарплате, но, честно, не готов плясать на кинорынке под какие-то блокбастеры. И среди конкурентов тоже есть люди, за работой которых мы наблюдаем, на всех кинорынках с ними общаемся: не перехватила ли та компания какой-то проект? Наверняка и они тоже следят, так же, как я, думают. Они тоже истово верят в кино, его любят. Они, да, думают о бизнесе, но прежде всего это личный интерес. Хотя мы, конечно, стараемся всячески уходить от вкусовщины. У нас в компании есть несколько человек с прямо противоположными мнениями, хотя мы все занимаемся арткино. И мне это нравится.

Лично я не согласен с утверждением, что аудитория куда-то уходит или становится меньше с каждым годом. Это не так. Посмотрите на объемы кинофестивалей, которые сейчас проводятся. Говорю, конечно, о главных – в Москве, Петербурге, миллионных городах… О национальных кинофестивалях. Я помню, как мы всегда ждали очередные

«Класс коррекции», режиссер Иван И. Твердовский, продюсеры Наталья Мокрицкая, Ульяна Савельева

«Дни франкофонии» в марте, а в апреле – Фестиваль нового итальянского кино N.I.C.E… Сейчас киносмотры идут каждую неделю. На следующей только в Москве параллельно пройдут три фестиваля – одновременно с «Зеркалом».

Как правило, фестивальный показ – аншлаговый, я не говорю о бесплатных фестивалях, которых сейчас все меньше. Цена билета на фестивальный показ максимально высокая, это всегда вечерний прайм-сеанс. На него приходят люди с горящими глазами, которые заранее скупают в Интернете билеты, благо сейчас очень легко заранее все это отрекламировать в соцсетях.

Если говорить о прокате, то раньше мы думали, что во время ММКФ ничего выпускать в прокат не будем, потому что понятно, что вся аудитория будет там. Сейчас мы уже не учитываем это, поскольку фестивалей столько, что если мы будем ждать их окончания, чтобы выпустить фильм в прокат между ними, то просто вообще не попадем на экран.

Глядя на зрителей и на заполняемость залов, мы видим, что все фестивали востребованы, они привлекают зрителей. Люди выходят из зала и спрашивают, выйдет ли тот или иной фильм в прокат, не хотим ли мы его купить. Я говорю: посмотрите, сколько человек сидит на замечательном фильме «Сын Саула», после показа его в «Гоголь-центре», где был полный зал, овации. Я в тот день не смог прийти, смотрел этот фильм на обычном сеансе – хорошо, что сеанс вообще состоялся: один человек – один! – купил билет.

Даниил Дондурей. Я хотел Наталье вопрос задать, поскольку она у нас «злой следователь». Скажите, действительно ли вы верите, что экономика фестивалей заменит кинотеатральную и продюсеры, которые решили снимать арткино, будут выживать, благоухать и с ними все будет в порядке? Это может произойти в ближайшее время?

«Битва за Севастополь», режиссер Сергей Мокрицкий, продюсеры Егор Олесов, Наталья Мокрицкая, Ульяна Савельева

Наталья Мокрицкая. Нет, я в это не верю. Продюсеры не смогут возвращать затраты. На этом будут зарабатывать только маленькие компании, которые делают эти маленькие фестивали. Несколько прилипал... Конечно, эти маленькие кинофорумы очень важны для аудитории. Но для продюсера они бессмысленны – если не считать смыслом удовлетворение от того, что картину увидит все-таки какое-то количество зрителей.

Стас Тыркин. Роман, покупаете фильмы все-таки пакетами? Мы несколько лет пытаемся найти с Романом какие-то точки соприкосновения на предмет показа его фильмов в «Гоголь-центре», но у нас как-то не получается. По той причине – это не только тебя касается, – что идет, мне кажется, какое-то размывание всего поля артхауса, когда под одну гребенку попадают, например, выдающийся каннский фильм Марен Аде «Тони Эрдманн», который вы купили, и совершенно никому не нужные шведские, французские картины – поскольку их огромное количество. Они часто ни то ни сё, и не искусство, и не коммерция, какие-то проходные фильмы. Может, не стоит размывать, расширять до безразмерности эту поляну? Потому что зрителей и правда, как сказал Даниил Борисович, наперечет. Если они посмотрят что-то средненькое, то потом, может, не придут на фильм Марен Аде.

Роман Дорофеев. Мы не покупаем фильмы пакетами. Есть такая практика, но сейчас, в связи с тем, что упал рубль, она не распространена. Чаще этим занимаются американские компании, которые продают фильмы пакетами. Можно было выпустить какой-то один хит в прокат, а остальное – сразу на DVD. Сейчас этот рынок рухнул, и все, что раньше выпускали на DVD, ринулось в кинопрокат. Проблема в том, что в России не такие дистрибьюторы, которые выбирают, что им понравилось, что не понравилось. К сожалению, есть международный дистрибьютор, который часто продает «кота в мешке». Фильм еще не

снят, еще нет сценария, а уже идут продажи. Естественно, есть риск, что картина либо подорожает к моменту производства, либо просто будет перекуплена другой компанией. Естественно, в связи с риском выхода фильмов на торренты мы не можем выпускать их спустя два года, после того как они вышли, к примеру, во Франции. Большое количество релизов покупается еще даже до аннотаций, по фамилии режиссера, актеров. Даже будучи Альмодоваром, попадая в конкурс Каннского фестиваля, как мы увидели, невозможно каждый раз создавать шедевры. Но для нас обратного пути уже нет, мы не можем просто взять и отказаться от этого фильма.

Стас Тыркин. На днях мы объявили, что будем показывать в «Гоголь-центре» старый фильм «Ричард III», и билеты разошлись буквально за два часа, потому что приезжает Иэн Маккеллен, мы будем устраивать второй сеанс. Это все, разумеется, требует средств. Я к тому, что, может, лучше меньше, но лучше? Делать из фильма событие.

Жоэль Шапрон. Я категорически не согласен с Натальей относительно того, что нужно создать очередную государственную фирму, которая должна прокатывать российское кино. Государство как раз не должно само заниматься продвижением фильмов. Когда-то я работал у одного французского кинопрокатчика, который говорил, что это самое слабое звено индустрии. То, что я сейчас вижу в России, полностью подтверждает эту его мысль. Благодаря Фонду кино продюсеры, поскольку фонд в основном для так называемых лидеров, когда запускают свои картины, не очень беспокоятся. Хотя, по идее, они должны снимать коммерческое кино. Но Россия – единственная страна, где государство помогает невозвратными деньгами коммерческому кино.

С одной стороны, есть кинотеатры, за ними – стены. И если фильм действительно не идет хорошо, его снимают с экрана и ставят что-то другое. Почему это самое слабое звено? Потому что это большой риск. Я прекрасно понимаю Романа, который, как Стас говорит, размывает, может быть, эту сферу. Но все-таки это очень большой риск – просто так вложить большие деньги в четыре-пять фильмов в год. Есть инвестор, но нет дальнейшей поддержки. Надо обязательно помогать прокату национального кино, но можно и зарубежному, артхаусному. Помогать надо обязательно. Потому что без проката и рекламы ничего не пойдет вообще. «Экипаж» так хорошо идет не просто потому, что это хорошее кино, а потому что были вложены огромные деньги в его рекламу. С другой стороны, везде в мире сейчас растет количество картин, выпускаемых каждый год. В России уже более пятисот, у нас шестьсот пятьдесят, а десять лет назад было меньше четырехсот. Все надеются. Никто у нас не верил в фильм «1+1». Все рассчитывают на чудеса. Но чудес, к сожалению, мало. Поэтому лучше ставить не на одну картину, а на десять, и, может, одна из них выиграет. Но поскольку у тебя нет средств на десять, то ты размываешь деньги, и каждая картина получает всего лишь одну десятую часть того, что у тебя есть.

Стас Тыркин. Недавно от Романа пришла рассылка о каком-то шведском фильме, название которого мне вообще ничего не говорит.

Даниил Дондурей. А может, его неизвестный гений снял.

Стас Тыркин. Он не был на фестивалях. Это то, о чем сказал Жоэль, – ставка на чудо.

Наталья Мокрицкая. Нужно, чтобы была крупная компания, в которой работали бы лучшие маркетологи, киноведы и получали за это деньги.

Нина Зархи. Мне кажется, что пример, который привел Роман, говорит о противоречиях, с одной стороны, а с другой – о важности места. Он сказал, что в «Гоголь-центре» был переполнен зал на показе «Сына Саула». Я уверена, что если бы там был еще один сеанс, он тоже был бы аншлаговый. А в обычном зале сидел один зритель. Вот вы только что сказали, Роман, что московская аудитория не уменьшилась, что все замечательно, как было при «физиках и лириках». Все совсем не так. Наталья права: на прокате артхауса должны работать именно маркетологи, в том числе и над созданием «эффекта места». В «Гоголь-центр» ходит свой народ – на всё. Если бы там начали показывать русский артхаус…

Стас Тыркин. Мы показывали «Класс коррекции» Твердовского, «Да и да» Германики и «Ученика» будем показывать.

Нина Зархи. Я говорю про более сложный артхаус. На «Сыне Саула» была собственная аудитория «Гоголь-центра», который всегда полон, я бывала там на разных спектаклях и киносеансах. Там сидят и в кафе, и просто на полу, болтают, студенческие репетиции смотрят. Это модное место. Вот и всё.

Даниил Дондурей. Была большая история, связанная со строительством новых кинозалов в России. В 1997–2000 годах, я в то время был членом коллегии Минкульта. Мы ходили с Швыдким и Голутвой к главе администрации президента Волошину и долго объясняли ему, что не надо создавать Роскинопрокат. Это будет очень много денег, потраченных зря. Оставьте решение проблемы рынку. Сейчас у нас бизнес выстроил более четырех тысяч новых залов. А во Франции – всего лишь пять с половиной тысяч. Это все сделал частный бизнес. Без государства. Если вы создадите гигантскую государственную корпорацию по прокату с большими окладами, вы потеряете даже то, что сегодня имеете.

Наталья Мокрицкая. Рынок построил новые кинотеатры, но он не смог «построить» новый менталитет. Он не может обеспечить показ российскому некоммерческому кино. С 1990-х годов он не сделал этого. Должны появиться люди, которые хотят этим заняться. Высокооплачиваемые специалисты должны предложить большую программу на несколько лет вперед. Для этого необходимо структурное мышление. Это относится и к детскому кино, и ко всему остальному. У нас нет структурного мышления, надо с чего-то начинать. Я не считаю, что государственная компания – это всегда плохо.

Ситора Алиева. Хочу поддержать Даниила Борисовича. Вы помните, что такая структура была все-таки создана. Называлась Роскинопрокат.

«Чайки», режиссер Элла Манжеева, продюсеры Елена Гликман, Ярослав Живов

Никого не интересует, где она. А ведь есть имена, бюджеты, проекты. И мне как человеку, который пытался узнать, кто, когда, под чьими подписями получал эти ресурсы, оказалось сложно сделать это сейчас, потому что нет Сергея Владимировича Лазарука. Вы абсолютно правы: подобная структура была, деньги разворованы.

Олег Березин. Вы, Даниил Борисович, несколько дней назад говорили о проблемах нашего рынка – и сегодня Наталья об этом тоже сказала – рынок, условно говоря, превратился в некое самодовольство. При всем кризисе, который в стране есть, при всех дискуссиях о том, поменять власть или не менять… Реально посмотрите на всех нас: мы все удовлетворены, сыты, все нормально, бизнес – да, что-то там идет. С артхаусом тяжело, но все живы, здоровы, улыбаются, едят и пьют. Можно вспомнить музыкальную культуру, рок-музыку, например, историю с ленинградским рок-клубом. Может, он и был создан под официальным контролем ВЛКСМ, но по сути это движение пошло снизу. И пока у нас в индустрии не появится сообщество, пусть сначала маленькое, которое начнет искать выход из сложившейся ситуации, строить, отдавать этому свои силы, чтобы дело пошло, ниоткуда: ни сверху, ни сбоку, ни слева, ни от лидеров производства, ни от Фонда кино – ничего к нам действенного не прилетит. Все зависит только от нас самих.

Виктория Белопольская. Не могу молчать. Вы все до известной степени лоббисты, а я эксперт. Я много лет занимаюсь проведением фестивалей, в том числе международных, консультирую их в сфере авторской документалистики, очень близкой к игровому арткино. Дело в том, что с созданием любых структур, как рыночных, так и внерыночных, мы уже опоздали. Ситуация в индустрии арткино уже давно регулируется иными механизмами. Фестивальное движение в мире превратилось в альтернативный прокат. Мы отчетливо видим это в нашей стране. Количество фестивалей заметно выросло. Роман привел цифры: три

«Коробка», режиссер Эдуард Бордуков, продюсеры Елена Гликман, Михаил Дегтярь, Ярослав Живов

фестиваля на одной неделе. В этой ситуации вы как прокатчик должны назначить адекватные цены за показ своих фильмов, так, как это делают агенты по продажам всего качественного, востребованного документального кино в мире.

Попробуйте запросить для фестиваля – я уже не говорю про Майкла Мура – фильм, скажем, Алекса Гибни, Томаса Бальмеса. Это 600 евро. Конкурс у вас или внеконкурсная программа. Предположим, они сделают исключение и назначат 200 евро за участие в фестивале «Флаэртиана», который проводится в российской провинции двадцать пять лет. Но для Московского фестиваля таких исключений не будет. И наш фестиваль «Артдокфест» в этом смысле существует только благодаря спонсорской помощи журнала Psychologies. Нам помогают также посольства, которые честно платят от 300 до 600 евро за то, чтобы мы показали их фильм. Любые структуры для арткино, с моей точки зрения, уже в прошлом. Здесь сформирован специфический рынок: разные события, ивенты… Ивентностью, мне кажется, сейчас во многом руководствуется эта сфера, когда фильм становится событием, а за него кто-то платит.

Сабина Еремеева. Когда Наталья Мокрицкая говорила про госструктуру в сфере проката, думаю, что ее не совсем правильно поняли. Я как продюсер правильно восприняла ее слова, поскольку убеждена: наша профессиональная миссия будет приносить нам какие-то дивиденды, чтобы мы смогли снимать другое кино. На наш век может не хватить. Получаются только серьезные вложения… Поскольку у нас кино так или иначе дотационное, все равно срабатывает этот механизм – нас должны поддержать, дать нам какие-то средства на производство. Но при этом действительно только яркие индивидуумы могут это сдвинуть, как сдвинули ситуацию с Фондом кино. Я тоже не верю в госструктуру как эффективное образование, но в данном случае речь идет

о гуманитарной миссии государства, которое может выделить дополнительные средства на продвижение российского авторского кино. Ни о какой самодостаточной госструктуре как таковой речи не может быть.

Виктор Матизен. Тут идет общий разговор относительно того, выгодно или невыгодно, а можно показать конкретную экономику одного фильма с точки зрения, допустим, дистрибьютора? За сколько он его покупает? Сколько нужно зрителей, чтобы он, а не только продюсер, окупил свои затраты? И так далее. Дать хотя бы приблизительную прикидку, чтобы понять, насколько убыточен наш кинопоказ.

Из зала. Я сейчас как раз посмотрел данные в «Бюллетене кинопрокатчика». «Шнайдер против Бакса» – 2,5 тысячи зрителей, а «Коммуна» Винтерберга – 5 тысяч зрителей. Это хорошо или плохо? Окупается?

Роман Дорофеев. Не очень удачные примеры взяты. У нашей компании нет опыта проката российского кино. Я не смогу вам ответить на этот вопрос.

Елена Гликман. То, что сказала Виктория Белопольская по поводу фестивального возмещения затрат, – это невыносимо долгое зарабатывание денег, хотя оно, конечно, возможно. Я имею опыт проката фильма «Чайки», самого первого калмыцкого кино. Никому его не отдала, потому что некому, прокатывала его сама. Поскольку все эти кинотеатры и этих людей я знаю лично. Состоялся удивительный опыт проката «Чаек» в Калмыкии, где всего три кинотеатра в Элисте. Фильм там демонстрировался три месяца. Я понимала, какая у меня есть аудитория, действительно могу показать это кино и у нас в России, и за рубежом. У калмыков был невероятный интерес к нему. Нам не надо было рассказывать, про что картина. Мы просто объявили, что это первый калмыцкий фильм. Но такое случается крайне редко. При этом надо сказать, что в Москве у меня этот фильм показывали в пяти кинотеатрах. Я очень рассчитывала, допустим, на «Пионер», но он принес нам всего 2,5 тысячи рублей. И даже такая чудесная площадка не сработала, хотя это – то самое место, о котором мы говорим.

Если мы не придумаем, как продвигать такое кино и увеличивать количество таких кинотеатров, которых в Москве нужно гораздо больше чем пять крошечных площадок плюс еще «Гоголь-центр», – все рухнет. «Пионер» не сработал, а, допустим, Бадалян со своим кинотеатром «Пять звезд» на Новокузнецкой сработал. Потому что в этот торговый центр, который я терпеть не могу, приучена ходить фестивальная аудитория. Мы от них получили пятьдесят тысяч рублей, значит, понятно, что они сто собрали. Это конечно, крошечные деньги. Естественно, большую часть денег по «Чайкам» закрывал Минкульт. Но у меня все равно есть частное инвестирование, которое я буду собирать лет двадцать. Включая эти фестивальные платы за показ, которые выбивают «Антиподы». Они у меня являются агентами по продажам за рубежом. Но на «Антиподы» мне все время жалуются фестивали – есть большой круг тех, которые приглашают «Чайки». Мне звонят и говорят, что

«Антиподы» сошли с ума, они просят 600 евро за показ. Я перезваниваю «Антиподам» и говорю: дорогие, давайте умерим наш пыл, потому что у меня там друзья, я им должна дать свой фильм бесплатно.

Когда ко мне обращаются фестивали, организованные под эгидой Минкульта, как я могу им сказать: я вам бесплатно не дам показать фильм, заплатите мне деньги. Ведь государство предоставило на это деньги. В результате мы собираем возвратные средства по каким-то невероятным крупицам. Три кинотеатра в Калмыкии плюс эти пять кинотеатров в Москве. Центр документального кино прекрасно действовал. Правда, там маленький зал, но работают они четко: сказали, в какой момент лучше поставить фильм, какие рекламные материалы привезти, и заверили: аудитория к вам придет. Таких площадок очень мало.

У меня волосы дыбом встают. Потому что мы столько работаем, столько вкладываем энергии, сил и государство дает нам деньги, но не можем никак потом показывать зрителям наше кино. Но ведь нам же выделяются деньги на производство – а их так тяжело получить. Совершенно невозможно случайные площадки почувствовать, понять, что следует делать, и пригласить туда правильных зрителей. Потому что их очень мало.

Даниил Дондурей. Это очень болезненная тема. Но, видимо, в России все устроено таким образом, что все как-то выживают, никакой крови и страшных разорений нет. И согласен с Викторией Белопольской. У всех здесь есть «свои» и «чужие». Тут в производстве все – «свои», все всех знают, а в прокате – «чужие». Больше всех, по-моему, в России имеет «своих» Жоэль Шапрон. Когда ты занимаешься отбором фильмов, строишь отношения с режиссерами, с продюсерами, отличается ли такая работа во Франции, в Европе и в России? Есть ли русская специфика, какие-то особые знания, накопленные за столько лет твоей работы для Каннского фестиваля? Ты ведь чувствуешь местные особенности?

Жоэль Шапрон. За столько лет я понял, что есть одна реальная особенность. Уверенность, что когда мы ничего не отбираем в Канн, это значит, что мы не любим российское кино. Когда мы что-то отбираем – все равно не то. Россия – единственная страна, где мы с этой проблемой сталкиваемся. Честно говоря, у нас в этом году были две замечательные румынские картины в конкурсе Каннского фестиваля. Вот «Выпускной»… Это жуть, как Мунджу показывает Румынию, но там это считалось большим достижением: у них впервые в истории Каннского фестиваля две картины в конкурсе. Здесь кинематографисты не радуются, чаще всего я слышу недовольные реплики: опять не то отбираем. «Левиафан», «Елена», «Все умрут, а я останусь»… Все равно – «не то». Это большая проблема, потому что такое впечатление, что за этими картинами, за художниками вообще нет страны. Кажется, что никто не поддерживает эту кинематографию, которую мы считаем – и не только мы, все эти картины ездят по всему миру и получают и другие призы – значительной. Тут не только наш вкус. Вот такая специфика.

«Вторая жизнь Уве», режиссер Ханнес Холм. *Прокат в России – «Русский репортаж»*

Ничего не отбираем – «мы во Франции вас не любим». Что-то отбираем – «делаем не то».

Нина Зархи. «Очерняете Россию».

Даниил Дондурей. Вопрос к Стасу Тыркину. Скажите, вы тоже считаете, что будущее за фестивальным движением? Что кинотеатры станут чуть ли не оперными залами? У нас в журнале была напечатана дискуссия на эту тему. Ваш опыт – и в «Гоголь-центре», и на омском фестивале «Движение» – говорит о том, что старые разведения: профессиональный режиссер или непрофессиональный, 20 миллионов долларов пошло на производство или двадцать рублей, – все это ломается, трансформируется. Куда это все движется?

Стас Тыркин. Мои наблюдения: ничего не ломается и не лопается. Кино либо есть, либо его нет, и не важно в данном случае, на какие средства оно снято. В Канне в конкурсе был, скажем, Винсент Галло с «Бурым кроликом», снятым за три копейки. Правда, потом он был признан худшим фильмом в истории вообще. Но я говорю о самом прецеденте. И, в принципе, не важно, где его показывают. Надеюсь, будет не менее удачная история, чем в «Гоголь-центре», – мы будем показывать кино на «Стрелке», в пространстве, которое воспела Анна Меликян.

Даниил Дондурей. Оно тоже небольшое.

Нина Зархи. И тоже знаковое.

Стас Тыркин. Оно огромное. Мы будем показывать под открытым небом, не в зале. Звездным июльским вечером, подряд десять раз. Мне кажется, все равно где показывать. Но технологически все должно быть абсолютно безупречно. В «Гоголь-центр» зрители идут в том числе поэтому. Театр это или нет, но все, кто там смотрел кино, знают, что качество не подведет. Мы даже можем показывать 3D, просто не было пока фильма такого. Вы спросили, как это все мутирует. Мне кажется, остаются какие-то неизбежные вещи. Люди хотят смотреть кино в коллективе.

«Море в огне», режиссер Джанфранко Рози.

Это видно по опыту «Гоголь-центра», по огромному залу «Люмьер» в Канне. Я не сравниваю эти истории, но в эпоху айфонов, айпадов и прочего люди по-прежнему хотят получить некое коллективное переживание. Это никуда не уйдет.

Мы, конечно, варимся в своем соку и не представляем, может быть, как вообще реакция происходит на все эти вещи, связанные с фестивалями и другими формами кинопоказа. Но я, допустим, по случаю отбора картины Кирилла Серебренникова в этом году не чувствовал абсолютно никакой враждебности. Может, потому что все мои друзья – примерно та же общность, которая снимала этот фильм и радуется, что он оказался в Канне и прошел там удачно.

Прокат в России – «Русский репортаж»

Даниил Дондурей. Хочу спросить у Елены Гликман. Вы, когда запускаете свои картины, уже не рассчитываете на кинотеатральный прокат? В основном думаете, как попасть на фестиваль, имидж режиссеру сделать, свою компанию раскрутить? Каковы, и есть ли они, альтернативные формы действий тех продюсеров, кто решается снимать авторское кино? У меня конкретный пример. Одна компания в Москве купила тридцать девять гигантских кинотеатров еще в 2014 году. Всякие эти «Софии», «Праги», «Киргизии» на бесконечных окраинах города. Они все от 800 до 1200 мест. Когда они их купили, речь шла о том, что две трети времени там будут показывать кино.

Владелец этих кинотеатров даже предоставил нашему журналу кинотеатр «Алмаз», где мы хотели сделать какой-то новый вид продукта – обсуждение фильма до его выхода в прокат и обсуждение его сразу же с лучшими киноведами. Город ему недавно легко разрешил объявить культурой фитнес-клубы, танцевальные кружки и прочее. Естественно, там будут огромные гипермаркеты, в сущности – никакого кино. Это тридцать девять из примерно ста тридцати кинотеатров в Москве (залов больше трехсот). У Москвы легко находятся деньги на то, чтобы

в третий раз перекладывать тротуары. А вот гигантские или трансформированные кинозрелищные предприятия сохранить – интереса нет.

Елена Гликман. Я не знаю, как мы будем выживать при сложившейся системе. Я не согласна с Натальей Мокрицкой в том, что у продюсеров нет претензий к прокатчикам. У меня – огромные. Когда мы запускаем кино, если оно очевидно фестивальное, как «Чайки» например, тут вопросов нет. Но я не могу сразу рассчитывать, что меня отберет кто-то из уважаемых отборщиков. Не всегда понятны критерии. Фестиваль – это все-таки дело личного вкуса. Меня может отобрать один большой фестиваль, а другой мой фильм совершенно не заинтересует. Вот судьба фильма «Питер FM» сложилась удачно, это тоже было авторское кино Оксаны Бычковой. Тогда оно вдруг сработало. Или «Горько!» Жоры Крыжовникова, ставшее рекордсменом. Ни один большой продюсер не верил в это кино. Проект прошелся по рынку, начиная еще с питчинга сценариев. Леонид Верещагин сказал, что четыре раза читал сценарий на разных стадиях, смотрел отрывки и так далее и никогда не предполагал, что это кино сможет что-нибудь собрать. А фильм вдруг раз – и выстрелил. Мы же стараемся делать фильмы, как нам кажется, для зрителя. Но часто не совсем мейнстрим. Один раз может произойти чудо и картина успешно прокатается, потому что вдруг в нее поверит большой прокатчик, как, например, это произошло с тем же «Питер FM», за показ которого взялся «XX век Фокс». Игорь Толстунов и Александр Роднянский не верили, что это возможно.

Что касается, например, той же «Коробки» Эдуарда Бордукова, которую мы позиционировали и продвигали исключительно как зрительское кино, – прошли пять раз экспертизу сообщества, начиная с питчинга, со сценарной лаборатории, которая была здесь в Сочи. Потом получили деньги Минкульта, потом еще два раза деньги Фонда кино. После чего ни одна большая прокатная компания его не взяла, включая того же Смирнова из «XX века Фокс», который здесь представил ее на кинорынке. Он сказал, что не соберет то, что нужно «XX веку Фокс», потому что в это кино он поверил меньше, чем в «Битву за Севастополь» компании Мокрицкой. Я счастлива, что военное кино собрало такую аудиторию. Но при этом я была уверена, что «Коробка» – актуальное кино, нужное и оно у нас действительно получилось. Оно получило хорошую оценку критиков, на которую я даже не рассчитывала. Я уверена, нет ни одной компании из больших прокатчиков, которая могла бы сегодня работать с таким фильмом, с немного нестандартным мейнстримом. Никто не хочет с этим возиться, у них маркетинговые службы. Потому что гораздо проще взять американское большое кино, у которого уже все идеи продвижения разработаны на Западе, или взять какую-нибудь нашу комедию. И то можно проиграть. Тот же Смирнов с «XX веком Фокс» почему-то взял «Млечный путь» и благополучно его провалил.

Роман Дорофеев. А вы не считаете, что с вашей «Коробкой» могло то же самое случиться, если бы ее взял «XX век Фокс»?

Елена Гликман. Но у меня хотя бы был какой-то шанс. Что касается сообщества. Дело в том, что когда нас взял небольшой прокатчик, не очень опытный «25-й этаж», я прошла по всем большим, искала, просила помочь им расписать нашу картину. Они меня просили, чтобы я звонила руководителям сетей, потому что меня там лучше знают. И я звонила.

С точки зрения государства… тоже удивительная вещь. Сейчас у нас идет Год кино. Вышел ряд фильмов. И когда, например, объявили по школам, что нужно освободить какой-то день и повести детей в кино, угадайте, куда ходил класс моей дочери? Они ходили на «Книгу джунглей». Я позвонила классному руководителю и сказала: «Дорогой Дмитрий Владимирович, сводите их на «Коробку», пожалуйста». Он не повел. Я потом договорилась с директором, пришла и показала кино в школе. Такой индивидуальный подход я применяю периодически. Нет прокатчиков, которые хотят так же заниматься подобным кино. Я говорила с «Вольгой», мною уважаемой, с «Каро», с Вадимом Смирновым и другими. Они все ответили: мы не будем за свой счет учить «25-й этаж» расписывать фильмы. Вот так работает сообщество.

Даниил Дондурей. Сейчас уже перейдем к оптимизму. Я опять попрошу выступить Жоэля с комментарием или репликой. Ты заметил, что среди слов, которые произносили продюсеры – в наших дискуссиях они главные профессионалы, – были «вера в проект» и «чудо». Вопрос к тебе, как к опытному фестивальщику, знающему, как, по крайней мере, во Франции, работает коммерческий прокат. Происходит ли вера в чудо в связи с попаданием российских фильмов в Канн или во французский прокат? Есть ли примеры реализации этого чуда?

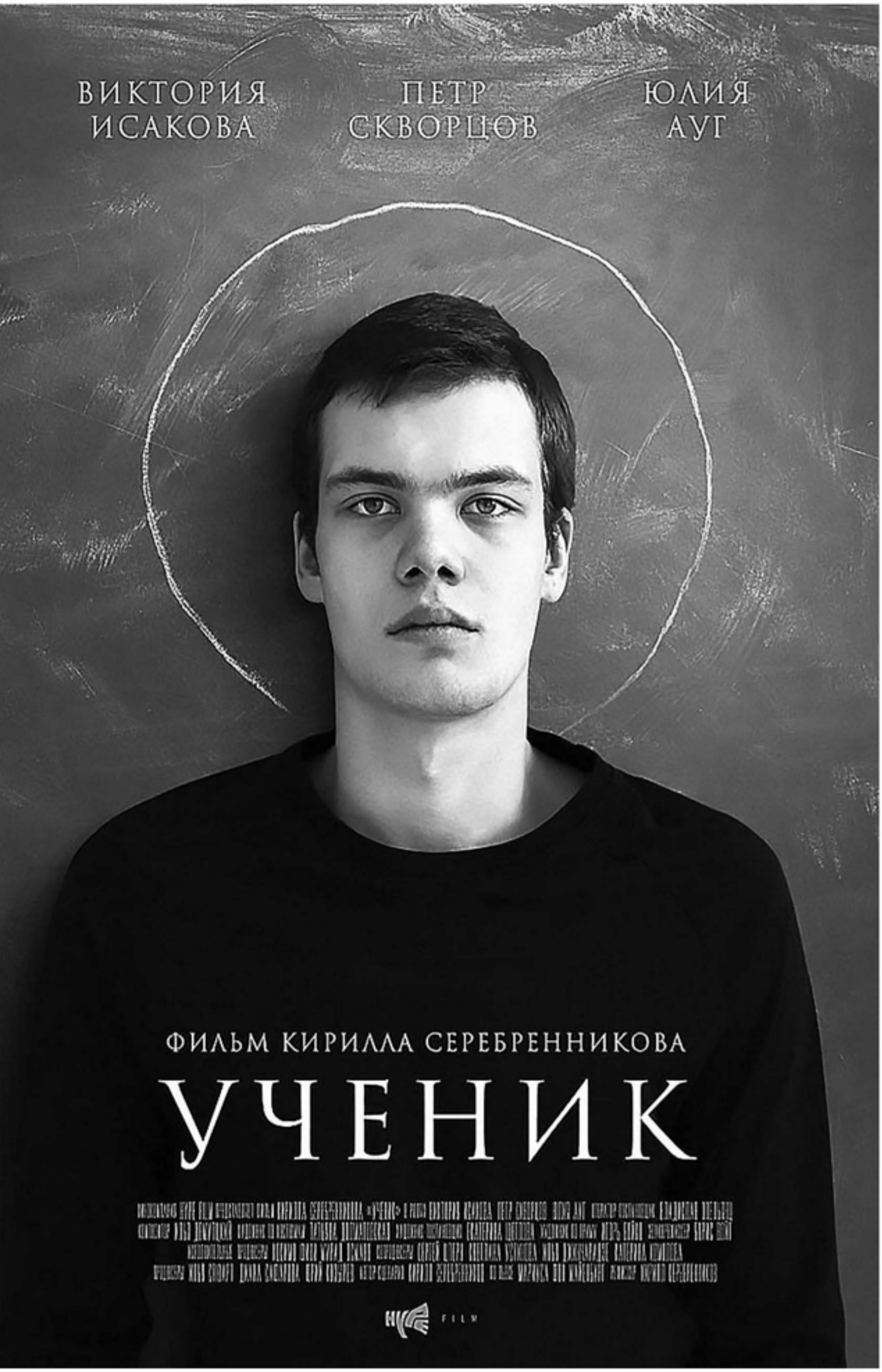
Жозль Шапрон. Чудеса бывают на Каннском фестивале, потому что в кино все очень субъективно. Естественно, у каннского комитета свой вкус, у берлинского – другой. И даже в самом комитете, разумеется, разные вкусы. Иногда действительно не подумаешь, что это кино может им понравиться, а оно понравилось. И наверняка есть какие-то другие чудеса с другими кинематографиями. Мне кажется, когда фильм отбирают в конкурс Каннского фестиваля или даже не в конкурс – все равно это чудо.

Что касается проката, тут чудес нет. В этом году у нас пока заявлены три российских фильма в прокате, это очень мало. Вышла «Находка» Виктора Демента в начале марта, провалилась тут же. «Ученик» Кирилла Серебренникова выйдет только 2 ноября. С ним работает очень солидная фирма, они купили картину намного раньше ее появления на Каннском фестивале: как раз верили в нее, не зная, что фильм попадет в Канн. Для них это тоже было чудо. Посмотрим, что будет, но мне кажется, что фильм заработает. «Еще один год» Оксаны Бычковой скоро выйдет во Франции. При всем уважении я думаю, что эта картина провалится, потому что вот так заявить за месяц у нас во Франции с таким количеством фильмов в прокате да еще выпускать картину в начале каникул, одновременно с финалом Евро-2016… Это

риск большой. Картина вряд ли соберет хорошие деньги. Тут чудес нет. Чем дальше, тем больше фильмов выходит. Ты действительно размываешь свои усилия и ресурсы, потому что не хочешь ставить все свои деньги на одну картину. И так слишком рискуешь.

Во Франции больше двухсот прокатчиков, действующих в надежде, что поскольку это, скажем, Уругвай или Сингапур – это, как Калмыкия, – то будет показано что-то оригинальное. Но без рекламы люди все равно не пойдут. Фильм чаще всего проваливается, и люди потом говорят, что российское кино ничего не собирает. Не только российское, это весь киноконтекст не собирает. Невозможно выделять одну картину. Из шестисот пятидесяти новых картин, выходящих каждый год, только в театральном прокате окупаются единицы. Примерно пятнадцать из более двухсот пятидесяти французских картин. Но, в отличие от России, у нас есть вторичные рынки. Есть DVD, VOD, телеканалы, то есть фильм живет примерно пять лет. Экспорт – картина продается в Германию, Испанию, скандинавские страны… В России примерно столько же фильмов окупается, но просто тут нет других чудес. Если не окупаешься в театральном прокате, не вернешь затраты практически никогда. Вот это, конечно, российская проблема.

Даниил Дондурей. Чудес не хватает. К сожалению, мы должны остановить наш, мне кажется, очень полезный разговор. На котором все единодушно констатировали, что цеха в киноиндустрии России изолированы, не взаимодействуют, серьезной политики нет. И это очень печально. Хотелось бы, чтобы все наши сообщества хотя бы начали помышлять о создании такой связи. ◆


ВИКТОРИЯ ИСАКОВА
ПЕТР СКВОРЦОВ
ЮЛИЯ АУГ
ФИЛЬМ КИРИЛЛА СЕРЕБРЕННИКОВА
УЧЕНИК
FILM

Кирилл Серебренников:

«ЭКСТРЕМИЗМ – ОТ ПОФИГИЗМА»

Пресс-конференция по фильму «Ученик»

На вопросы критиков, киноведов и журналистов отвечают режиссер Кирилл Серебренников (по скайпу из Москвы), продюсер Илья Стюарт, актеры Виктория Исакова и Александра Ревенко.

«Ученик»
Автор сценария, режиссер Кирилл Серебренников
Оператор Владислав Опельянц
Художник Екатерина Щеглова
Музыка Илья Демуцкий
В ролях: Петр Скворцов, Виктория Исакова, Юлия Ауг, Светлана Брагарник, Александр Горчилин, Александра Ревенко, Антон Васильев, Николай Рощин, Ирина Рудницкая, Марина Клещева
HYPEFILM
Россия
2016

Сусанна Альперина, *«Российская газета» – «Неделя»*. У меня вопрос к Илье Стюарту. Почему вы так рассчитали стратегию фильма: вначале показали его, как «Левиафан», за рубежом, а потом в России? Потому что он для нас слишком острый? И второй вопрос. Вы нашли своего прокатчика, компанию «Вольга». На каких еще фестивалях будете показывать фильм и каким образом он выйдет в прокат?

Илья Стюарт. Приятное сравнение с фильмом Андрея Звягинцева, который имел огромный успех. Но никакой специальной стратегии у нас не было, нам повезло с попаданием в Канн, на важнейший, на мой взгляд, мировой киносмотр. Все дальнейшие шаги планировались уже в связи с этим событием. Что касается проката: действительно мы договорились с компанией «Вольга», что для нас большая победа. Это команда профессионалов, и мы знаем, что они помогут нам донести кино до зрителя.

Прокат мы планируем осенью, дату пока обсуждаем. У нас уже множество предложений от фестивалей. Пока могу сказать, что будет отдельный – вне конкурса – показ в Карловых Варах. И в Италии премьера на Biografilm.

Виктор Матизен, *«Новые известия»*. Вопрос к Кириллу Серебренникову. На пути немецкой пьесы к зрителю она претерпела, по крайней мере, двойную адаптацию. Первая – немецкой пьесы к русской сцене; вторая – русской сцены к международному экрану. При этом

восприятие этой ленты зарубежным зрителем и российским совершенно различное. Как вы с этим справлялись?

Кирилл Серебренников. Никто не думал про зарубежного зрителя. Эта картина не рассчитывалась как какой-то фестивальный объект. Речь шла об обычном зрителе. Мы снимали для российской аудитории, и я ни о каких западных зрителях не думал. Да и что мы можем о них знать? Они же везде разные. Французы – одни, итальянцы – другие, южные корейцы – третьи, норвежцы и датчане – четвертые. У всех свои проблемы, просчитать это невозможно. Да и не нужно, по-моему.

Виктор Матизен. Но если вы рассчитывали именно на российского зрителя… Каким образом наш зритель должен воспринимать, допустим, ту сцену, где ученик раздевается на уроке догола, и после этого через полчаса его не увозят в психиатрическую больницу? Как может человек соотнести то, что он видит на экране, с российской реальностью? Этого же просто не может быть.

Кирилл Серебренников. Я с вами не согласен. Не всех сразу увозят в психиатрическую больницу. У нас психиатрические клиники, в общем, не переполнены… Да, герой скандалист, но его экранная жизнь – это же условность, сгущенная реальность, мы же не документальное кино снимали. Это некое «а что было бы, если бы было так?»

Виктория Белопольская. Виктор, кино – это еще и преувеличение, метафоры и бог знает что еще.

Виктор Матизен. Полагаю, что я этого не понимаю.

Александра Ревенко. Я не так давно училась в школе. У нас были такие случаи. Люди вставали – у них были на это протестные причины, – раздевались, демонстрировали… потом их одевали, усаживали, и урок продолжался. Такое сейчас происходит в школах. Видимо, вы давно учились в школе, у вас такого не было.

Елена Дюфор, *член оргкомитета фестиваля российского кино в Онфлере.* Насколько я знаю, фильм выйдет во Франции осенью. Сразу оговорюсь: я думаю, что прокат во Франции – тоже отдельная история. Не знаю, поймет ли что-то французский зритель. Но вы уже показали фильм в Канне. Реакция иностранной прессы, французов, – поможет ли вам знакомство с ней в продвижении фильма? Было ли восприятие зарубежных зрителей отличным от реакции русских? Может, какие-то пункты в ваших будущих интервью надо будет затронуть, сделать определенные акценты, как-то работать с прессой и так далее?

Илья Стюарт. Мы пока еще не знаем реакцию отечественного зрителя, а у французской публики она была потрясающей. Что важно: мы единогласно получили приз журналистов, премию Франсуа Шале. Поэтому во Франции планируется неограниченный прокат, премьера назначена на 2 ноября, и надеемся, французская аудитория хорошо отнесется к картине. Во всяком случае, на это указывают рецензии и публикации о фильме в прессе.

Мария Безрук, *РИА «Трибуна.ру»*. Кирилл, ваш фильм-манифест, фильм-провокация – донкихотство. Это большая редкость сегодня в нашем

кинематографе. Правильно ли я понимаю, что вы своим высказыванием бросаете вызов не только РПЦ, что само по себе сегодня смелый поступок? Потому что картина ведь может попасть под закон об оскорблении чувств верующих. Как вы собираетесь справляться с этой проблемой? И правильно ли я поняла, что вы бросаете вызов не только РПЦ, но и сегодняшней оппозиции, которая использует столь странные, порой смешные, доходящие до абсурда методы и инструменты? Ее оппозиционность как бы растворяется, сама себя уничтожает? Нам, по сути, опереться не на кого, потому что оппозиция так же неприятна, как и власть и те, кто ей сочувствует.

Кирилл Серебренников. Вопрос сложный. Фильм критикует ханжество, равнодушие людей, которые очень легко соглашаются с любыми носителями экстремистских идей. Он критикует институции, которые слишком быстро и слишком охотно поворачиваются по ветру, как флюгеры, подхватив какую-то тенденцию, то, как надо себя вести, и под нее легко начинают играть. На самом деле наша картина о глобальной растерянности всех, общества в целом, перед мракобесием, о растерянности самых разных людей перед идейной косностью, перед безумием. И страхом. Нас сковывает страх – мы боимся быть честными, правдивыми. Нас сковывает страх перед инаковостью.

Один из главных героев, если не самый главный, – ученик Гриша – подросток, несчастный, растерянный гей, который совершенно не может прижиться во враждебной реальности. Он не имеет никакого шанса выжить ни в каких обстоятельствах. Эта проблема – огромная. Подобного рода подростки, как мы все прекрасно знаем, пачками кончали жизнь самоубийством. Их одинаково отторгает и школа, и семья, и общество. Это, конечно, не только узкая проблема подростков-геев. Не про это фильм. А про любые меньшинства, про людей, которые думают не так, как положено сегодня, как заведено сегодня, не так, как дана команда думать. Они как-то по-своему думают, по-своему видят ситуацию, собственный путь, по-своему хотят жить и по-своему высказываются.

У них нет шансов выжить в окружении такого подавляющего большинства. Фильм в том числе и про это. Здесь дело не только в РПЦ. А вообще в том, как у нас охотно и быстро давят людей с какой-то иной позицией, с отдельным взглядом на жизнь. Извините за такую абстрактную длинную речь, но я пока еще подбираю слова, у меня не готовы ответы на все вопросы. И потом, очень трудно интерпретировать то, что сделано. Фильм имеет не только какую-то социально-политическую подоплеку, за которую мы, наверное, можем быть подвергнуты критике, или преследованиям, или оскорблениям. Но он имеет и человеческую составляющую. Меня эта человеческая история волнует больше, чем публицистика.

Нелли Муминова, *кинообозреватель портала «О культуре» (Калининград)*. Мне очень понравился финал, последние кадры. Я хочу спросить, были ли какие-то ассоциации с акцией Павленского? Или он совершенно не имеет к этому отношения?

Кирилл Серебренников. Да все, что вы видите, имеет отношение к фильму. Если вы увидели эту связь, значит, что-то в фильме делает ее возможной. Я очень рад, что Павленский вышел из тюрьмы. Он потрясающий художник и отважный человек.

Лилия Немченко, *Уральский федеральный университет, Гильдия киноведов и кинокритиков.* Я понимаю, что театральный спектакль и фильм – совершенно разные художественные тексты, и все равно меня мучает вопрос. В спектакле у героини сильнейший финальный монолог, который в фильме сведен к двум фразам. Что вызвало такую редукцию? Что касается разных прочтений… Вы говорили про человеческую составляющую. Мне кажется, в «Ученике» очень важно изображение фанатизма и догматизма с разных сторон. Героиня Виктории Исаковой, собственно говоря, становится таким иконоборческим человеком, что, в общем, тоже предполагает какие-то сомнения. И все-таки возвращаюсь к тому редуцированному монологу в финале.

Кирилл Серебренников. В картине в сравнении со спектаклем много чего вырезано, потому что в кино все-таки трудно с монологами. Мы пытались снять финальный текст в разных видах, но как-то не получалось, потому что, наверное, он должен остаться в театре.

Что касается иконоборчества… Понимаете, для меня «Ученик» в том числе картина о возможности чуда, потому что она говорит о присутствии метафизического в мире. О том, как не верящему, атеистически настроенному человеку, именно этой девушке, Красновой, в конце является призрак убитого мальчика, она слышит этот голос, и для нее это тоже какой-то переворот в сознании. Но я решил показать это очень просто и без особенной экзальтации. Хотелось, чтобы вся эмоция не была предъявлена на экране, а возникла у зрителя. Если получилось – хорошо, если не получилось – значит, не получилось.

Виктория Белопольская. Я тоже задам вопрос про путь от оригинала пьесы Мариуса фон Майенбурга к вашему фильму. Все-таки первоисточник немецкий, немецкий менталитет и во многом протестантский фанатизм продемонстрированы в пьесе. А у нас, на русской почве, есть собственные корни таких явлений и в литературе классической – я имею в виду «Житие протопопа Аввакума». До какой степени русскость фильма, необходимость переложить содержательную основу на нашу культурную почву влияли на вашу работу, Кирилл? Поскольку именно вы – автор сценария. Учитывали ли вы произведения Чехова, Толстого и, что мне кажется особенно близким, «Житие протопопа Аввакума»?

Кирилл Серебренников. Вы сейчас говорите какие-то очень точные слова, потому что я буду делать спектакль о протопопе Аввакуме, меня эта фигура много лет интересует. Его исповедь – это фантастический текст. Делая «Ученика», я вплотную не думал именно о протопопе, хотя у меня уже есть замысел, он близок к реализации, тоже театральный, но, может быть, и кинематографический. Мы с Петром Скворцовым, исполнителем главной роли, говорили о русском юродстве, которое

Пресс-конференция, посвященная предстоящему открытию фестиваля «Кинотавр»-2016. Кирилл Серебренников, Ситора Алиева, Александр Роднянский (Москва)

принимает в том числе и крайние формы. Протопоп Аввакум в момент отчаяния, невозможности пробить официальную никонианскую идеологию, начал проповедовать именно через юродство, через такие отчаянные формы. Он и раздевался догола, и по-собачьи выл, и кусался. Конечно, эта традиция, эти корни существуют и не могут не влиять на наше отношение к темам, важным для фильма.

Нэнси Конди, *университет Питсбурга*. Спасибо большое за картину, я с интересом смотрела ее в Канне, где были три типа реакции. Кратко их опишу. Первый: фильм – комментарий о России сегодня, с чем я, конечно, не могу согласиться, отчасти потому, что растерянность перед мракобесием существует везде, в любой стране, особенно в моей, кстати. Второй: фильм – фиксация психической болезни, портрет юного человека, застигнутого именно в переломный момент, когда его настигает шизофрения. Тут религия – лишь второстепенная линия. И третий тип реакции: фильм – предупреждение об опасности экстремальной персональной религии, не институциональной, а именно личной религии. Вы можете дать комментарий относительно этих двух последних реакций? Про психическую болезнь и опасность личной религии, существующей вне церкви, помимо церкви?

Кирилл Серебренников. Я вам скажу, что я, конечно, выбираю не психиатрию, а персональную попытку сформировать какую-то свою религиозную идею, как бы эрзац религии. Облечь фанатизм, попытку манипулировать обществом, другими людьми, найти этой манипуляции религиозное, институциональное объяснение, оправдание или причину, чтобы подкрепить эту попытку манипулирования способами воздействия через привычные «высокие инструменты». Конечно, мальчик никакой не псих. Он хитро, расчетливо манипулирует людьми, очень легко добиваясь своих целей. Но вот эту фразу: «Во мне будут оскорблены религиозные чувства» – это же не он сам придумал, он взял это

«Ученик»

из телевизора, из того, что звучит вокруг, из взрослой жизни. А дальше стал развивать, строить свою персональную церковь.

Конечно, это эрзац-церковь, квазирелигия, такой симулякр. Это очень похоже на то, что есть во взрослом мире, именно поэтому пугает и заставляет взрослых, опытных и ответственных людей подчинять-ся подростку. Как и все фанатики, все экстремисты, он строит свои убеждения на чем-то очень похожем на эти «высокие инструменты», на важные идеи. Они же ведь тоже не говорят: «Мы мерзавцы, твари, подонки, хотим крови, богатства, хотим сожрать тела вашего…» Нет. Они говорят: «У нас только высокие идеи, божественные задачи, благородные, вам на пользу, помыслы и цели». Поэтому я, конечно, идею болезни, шизофрении отвергаю.

Марина Еремина, *газета «Платановая аллея»* (*Сочи*). Я герою поверила. Первую половину фильма я была убеждена, что это не просто хитрые уловки подростка. Кирилл, он обошел десять заповедей. Как это могло быть? Даже то, что первоначально, – неуважение к матери. Его мог бы остановить священник, в конце концов. И второй вопрос. Не кажется ли вам, что директор школы – мне очень понравился этот образ – это как раз думающая, мятущаяся Россия, которая и наследник советского режима, и в то же время христианство чтит, и понимает, что нужно что-то новое, на что можно опереться. Это образ интеллигента, который не знает, на что опираться в своей жизни и в работе.

Кирилл Серебренников. Я вам благодарен за эти вопросы, они прямо про фильм, точные. Сами вопросы толкают вас к собственным размышлениям, и это будут ваши размышления, они, мне кажется, именно этим ценны. А я со своими трактовками и интерпретациями могу разрушить вашу хрупкую, но верно складывающуюся мысль, не хочу на вас влиять. Очень ценно, что вы половину фильма верите герою. Мы всеми силами этого добивались. Чтобы он не сразу показался вам исчадием,

а, наоборот, чтобы люди, особенно верующие, признали в нем своего. А потом этот перевертыш, этот оборотень оказался бы для них неожиданностью. Ведь, к несчастью, так и бывает. Зло никогда сразу не выглядит злом. Оно очень часто рядится в одежды добра. Как все… оно применяет именно Священное Писание.

В фильме использованы только подлинные цитаты из Библии. Вопрос, конечно, в том, в чьих они руках. Выясняется, что ты фразами из этой книги можешь оправдать любой поступок, в том числе и мерзкий, если захочешь. Вопрос не в книге, не в Писании, не в христианстве. Вопрос в том, как мы живем, как мы себя ведем и какие поступки совершаем. У вас очень точное размышление о директрисе, которую мы, по сравнению со спектаклем, сильно изменили. В спектакле она менее рефлексирующий человек. Здесь мы старались найти какие-то места, где она искренне сочувствует и поддерживает Краснову, видя в ней молодую себя. Пытается ей помочь, но не может, потому что сама абсолютно растеряна перед новой реальностью. Она действительно не знает, во что верить.

Сейчас попы в школу пришли, а до этого были коммунисты, а до того – сталинисты. И как это все в голове уложить, как выжить в ситуации, когда все перепуталось, ей тоже неизвестно. Мне кажется, Светлана Брагарник это замешательство, страх, растерянность замечательно, тонко передала. Будучи человеком своего поколения, она очень хорошо понимает, про что говорит. Нам было важно, чтобы этот персонаж был сложный, как и все остальные. Не публицистические, а человеческие, со вторым планом, с какой-то другой реальностью, которая при внимательном рассмотрении может открыться.

Ирина Филимошкина, *независимый блог «ФилимошКино»*. Есть мнение режиссера, правильное, а остальные – неправильные. Не хотелось бы вдаваться в подробности, говорить, кто прав, кто виноват. У меня вопрос к съемочной группе. Были ли среди вас мнения, отличные от мнения режиссера, или, наоборот, все в едином порыве снимали этот фильм?

Кирилл Серебренников. Мне кажется, в картине мнение режиссера не декларируется. Здесь многоточие, вам, зрителям, предлагается размышлять.

Виктория Исакова. Читаешь сценарий или пьесу, и если тебе нравится то, что написано, то ты соглашаешься и дальше идешь за человеком, который этот текст воплощает. Он создает свой мир, и ты либо в этот мир входишь, либо нет. Если говорить конкретно про меня, я очень давно знакома с Кириллом, мы уже очень много всего сделали в театре и даже снимали с ним кино. Поэтому это вопрос доверия. И конечно же, мы говорим на одном языке, существуем в одной системе координат. О том, согласна или не согласна… Это все равно его история, с которой, безусловно, я соглашаюсь. Другое дело, что у меня могут быть какие-то свои желания – эгоистичные, актерские прежде всего… Когда я посмотрела картину и увидела, как Кирилл порезал то, что сделала я, как он все смонтировал… Но это, повторяю, наше актерское. К идеям эти неудовольствия отношения не имеют.

Илья Стюарт. Я думаю, Вика все сказала. Мы шли за режиссером, мы все вписались в его систему координат, у нас общие взгляды на главные вещи, о которых говорит фильм.

Виктория Белопольская. Я посмотрела в наш каталог и увидела, что в графе «продюсеры фильма» – семь фамилий. Это полностью независимый проект, сделанный, конечно, без участия нашего государства. Расскажите, как он вообще реализовывался. И почему столько продюсеров?

Илья Стюарт. На самом деле, как ни странно, делать кино без поддержки государства – не самая простая вещь. Нам повезло: мы нашли команду единомышленников. Она достаточно большая, как вы заметили. Каждый из них помог, как-то поучаствовал в реализации проекта. У каждого продюсера была своя определенная функция.

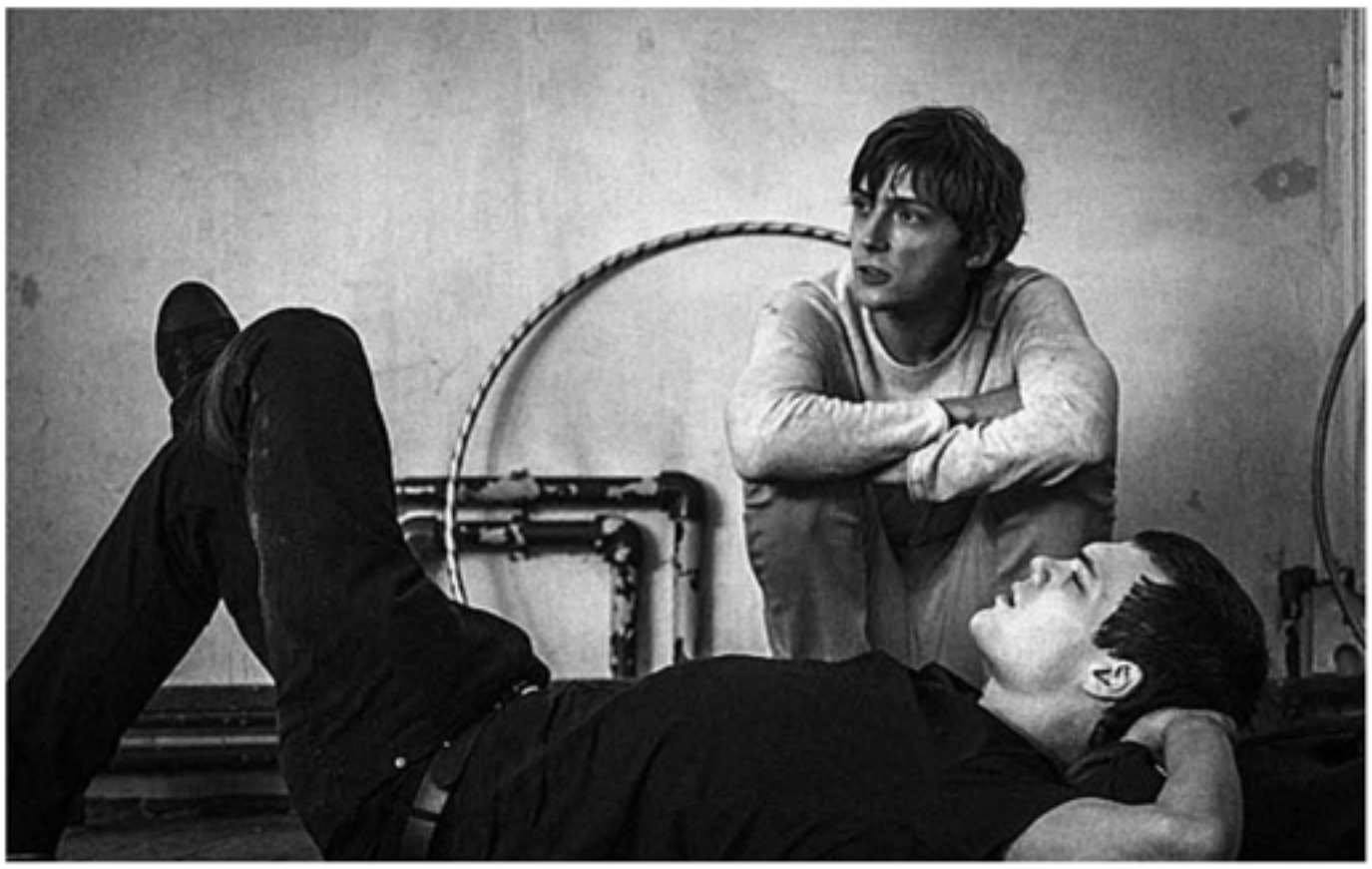
Валерий Поляков, *Союз правообладателей*. Отношения религии и государства, православия и власти… Мне кажется, для того чтобы понять их, в картине нет материала. Или я не заметил чего-то важного?

Виктория Белопольская. Сформулирую: итак, была ли задача у авторов фильма показать роль государства в росте, видимо, православного фанатизма?

Кирилл Серебренников. Государство – это же не вертолет, который над нами летает. Не гора. Государство – это люди. Оно состоит из каких-то чиновников первого, второго, третьего, шестого, двадцать восьмого эшелонов. Это как бы такой ЖЭК, как я всегда говорю. У ЖЭКа есть начальство, какие-то клерки, какие-то свои этажи власти. Это люди. Что у этих людей в голове, мы не всегда понимаем. Мы иногда видим очень противоречивые действия. Это не то что «стозевно и лаяй». Мы в каком-то случае сталкиваемся с государством в виде вменяемого менеджера, который нам за полдня делает паспорт в тяжелый момент. В какой-то момент мы сталкиваемся с государством в виде нормального профессионального чиновника, который нам помогает решить нашу проблему. А бывает, мы сталкиваемся с дебилами, психами, придурками или коррупционерами.

Это все – тоже про людей. Мне кажется, фильм уходит от обобщений, стараясь показать разные социальные типы, которые сегодня у власти. Там есть и равнодушный физрук, которому на всех детей, вообще на все начхать. Высшая власть в школе – растерянная директриса, не знающая, куда идти, с кем сегодня дружить. Там же – во власти – есть поп, человек в спецодежде, с крестом на пузе, циничный и при этом не бог весть какой умный. Но он как-то власть себе прибирает, потому что она плохо лежит. Есть какие-то тетки, сталинистки и несталинистки, разные. Есть мама потерянная, героиня Юлии Ауг. Вот из этого всего власть – или государство – состоит. Все эти экстремистские чудовищные идеи произрастают на почве равнодушия, ханжества, пофигизма.

Краснова наша возмущена прежде всего тотальным равнодушием людей. Наплевательством по отношению к детям, глухотой общей,



«Ученик»

невозможностью услышать другого, но возможностью только испугаться. Мы не способны увидеть, понять, что происходит вокруг нас, не способны построить удобоваримый, уважительный диалог друг с другом. Но испугаться можем за одну секунду. Страх правит нами. И любые представители государства, которые используют эту мотивацию… А страх – одна из мотиваций власти. Власть осуществляется через деньги, через страх и через любовь. Через деньги – понятно, через страх – очень эффективно, но ненадолго, через любовь – очень трудно. Очень трудно построить эту управленческую мотивацию. Никто этим не озадачивается. Фильм про эти трудности и проблемы, а не про то, какое государство. Эти обобщения, мне кажется, неправомочны, неуместны.

В фильме снимались ребята, которые в будущем хотят стать актерами, было очень много мальчиков-спортсменов. Мы снимали в Калининграде, и было задание найти каких-то ребят, которые могут играть в кадре, потому что там сложнейшие сцены многоминутные, одним планом, и легко было запороть дубль одним неточным движением. Сначала нам нашли учеников театральных студий. И они были какие-то ужасно неправильные. Я совершенно не знал, что делать, пока мне не пришла в голову, я считаю, светлая идея позвать спортсменов. Потому что спортсмены всегда настоящие, как и военные. Они не врут в кадре, не притворяются, не играют ничего. Они играют себя в предлагаемых обстоятельствах, что и нужно было для фильма. Практически все школьники в кадре – это спортсмены и спортсменки, замечательные, просто потрясающие калининградские ребята, которые работали с очень большой отдачей. Поверьте, это тяжело – несколько дней репетировать одну сцену, потом снимать в диком напряжении один или два дубля, потому что больше просто не было возможности. Мы снимали в естественном освещении практически, в режим. От них очень многое зависело, и они блистательно выполнили все, что нужно.

Виктория Белопольская. У меня как раз вопрос про Калининград. Уникальная выбрана натура. Вот это сочетание упадка и бетона играет важную драматургическую роль. Как вы остановили свой выбор на Калининграде?

Кирилл Серебренников. Потому что, как вы точно отметили, нам нужно было место, в котором эта история была бы возможна. В котором могло произрасти такое существо, как мальчик Вениамин. Мне показалось, что город с такой двойной, тройной судьбой, как некий палимпсест, с разными историческими текстами, написанными один поверх другого… Этот город может эту притчу, эту странную, условную вещь принять в себя. Там это может произойти.

Илья Стюарт. Собственно, с нашим бюджетом у нас была задача снимать все-таки не в Европе, а в России. Калининград действительно замечательный город, у которого, как Кирилл Семенович подчеркнул, есть своя определенная эклектика, свой взгляд. Мы долго размышляли, думали, где снимать, пока не наткнулись на Калининград, который сразу полюбили. К тому же до нас там большая съемочная группа снимала другое кино, поэтому мы приехали в подготовленный к съемкам город, который нас очень тепло принял. Было большим удовольствием провести там месяц.

Виктория Белопольская. У меня к вам вопрос, Илья, как к молодому продюсеру, который при этом явно предпочитает иметь дело с довольно радикальными авторскими произведениями. Первым вашим фильмом, как я понимаю, был «Холодный фронт», теперь – «Ученик» Кирилла и сейчас в развитии режиссерский дебют Алисы Хазановой. Почему вы предпочитаете иметь дело с такой рискованной зоной?

Илья Стюарт. Я предпочитаю хороший материал. Других мотиваций нет.

Катерина Мигулина, *издательский дом «Собеседник».* Я хотела спросить у вас, Кирилл, как у человека, занимающего активную гражданскую позицию. Как вы считаете, как нужно преподавать детям в школе половое воспитание, религию? И нужно ли вообще это делать? Почему герой вдруг стал таким?

Кирилл Серебренников. Я начну со второго вопроса. Это, конечно, была бы тема для отдельного фильма – к герою в руки попала Библия. Активное вхождение церкви в школу. Проникновение ее всюду. Библия может попасть в руки любого человека легко и быстро. Сейчас ситуация иная, чем во времена, когда я учился в школе, тогда Библию невозможно было найти. Сегодня она в открытом доступе, более того, она активно пропагандируется, продвигается в массы. И если она попадает на незрелые умы или умы хитрые, коварные, к тем, кто одержим желанием властвовать, они выудят из этой книги именно то, что достает оттуда герой Пети Скворцова, мальчик Вениамин. Ему нужны цитаты, противоречивые цитаты, они становятся эффективным оружием поражения, которое влияет на всех.

Что касается вопроса про половое и религиозное воспитание… Я считаю, что в школе нужно преподавать правду, в школе не надо

врать. Не надо кормить детей вымыслами, сказками, ложью. Они, мне кажется, всегда очень остро чувствуют фальшь взрослых, которые пытаются их как-то увести от правды жизни, создать какую-то иную картину, чем та, что их может встретить за пределами школы. Разрыв между тем, что преподавалось в советской школе, и подлинной реальностью и создавал поколения инфантилов, которые совершенно не могли справиться с вызовами времени. Они были просто не готовы к тяжелейшей жизни, с которой вынуждены были столкнуться.

Советское общество не было сложным, оно было устроено очень внятно, у каждого был свой социальный лифт, жизнь была построена не самими людьми, а вышестоящим начальством. Октябрята, пионеры, комсомольцы, дальше – в рабочие или в институт, не так много линий движения. А сегодня, даже в нынешней России, которая устроена не так сложно, как какие-то другие страны, человек оказывается перед бездной вызовов, перед ежедневным выбором, перед чередой подстерегающих его опасностей. Он попадает в капитализм с нечеловеческим лицом, в лапы вездесущих и наглых пропагандистов, которые ему из всех средств массовой информации что-то вещают и заставляют его верить, продают – очень агрессивно – свои идеи, многие из которых просто чудовищны. И если школьник, выходя в мир, не готов к этому миру, не готов к джунглям, к выживанию в них, то он оказывается просто пищей для кого-то. Поэтому я сторонник того, чтобы школа была курсами выживания, чтобы молодые люди были максимально подготовлены к трудностям, с которыми они столкнутся в реальности. ◆

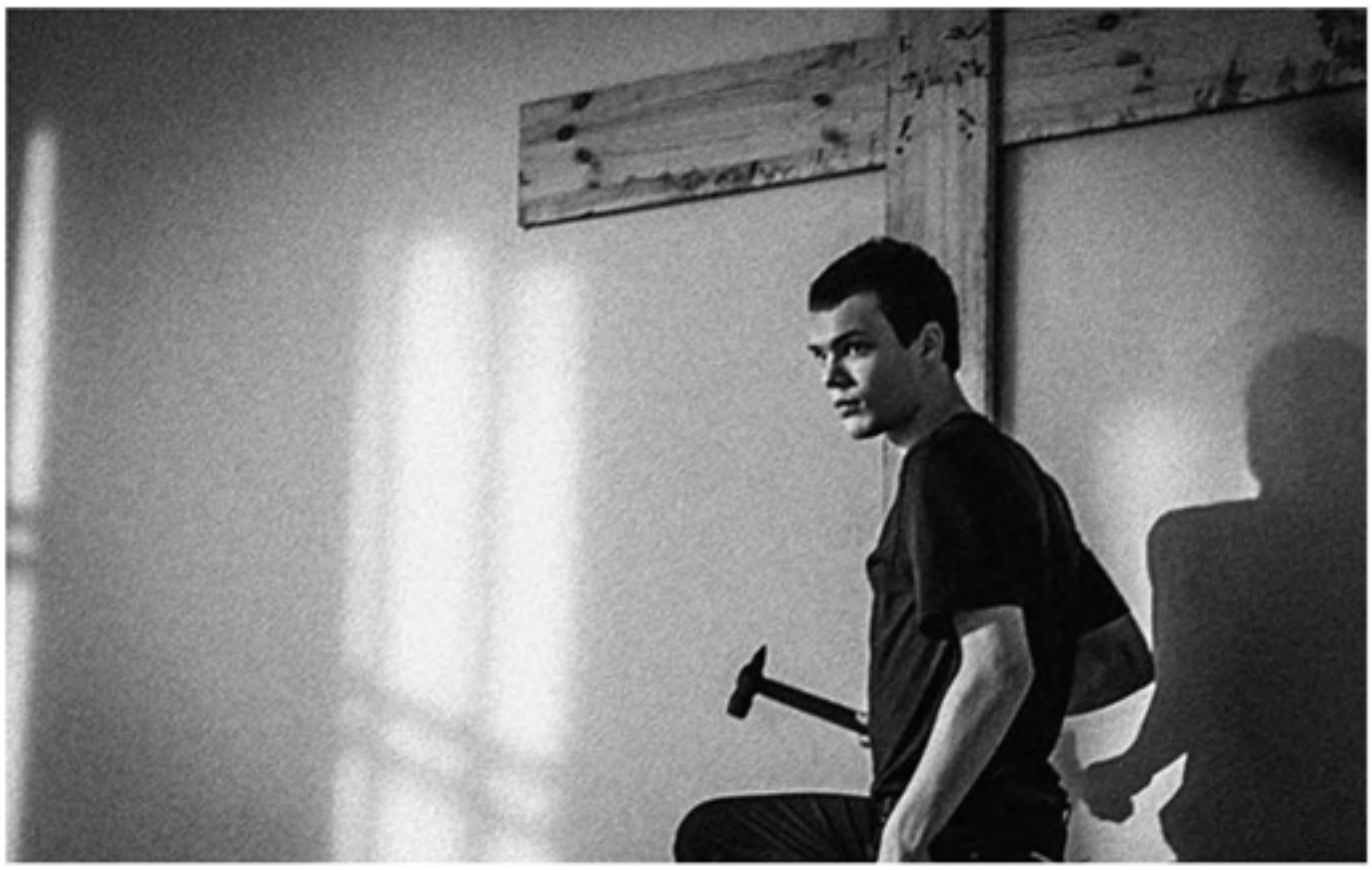
Елена Стишова

КРЕСТОНОСЕЦ

На премьере «Ученика» Кирилла Серебренникова в конкурсе сочинского фестиваля я была, что называется, «на новенького». Одноименного спектакля в постановке того же автора в «Гоголь-центре» не видела, рецензий, натурально, не читала. Привходящие обстоятельства сделали из меня идеального зрителя: я смотрела идеологический фильм как триллер, пристально вглядываясь в отрока Вениамина, в его непроницаемо жесткое лицо, вслушиваясь в его проповеди, отсылающие то к Ветхому, то к Новому Завету. Никакой отсебятины: на экране всякий раз возникали ссылки на Библию. Повторялся эффект «Догвиля»: мальчик, безотцовщина, вовсе не «счастливый сын», каким Вениамин представлен в Ветхом Завете, при доброй, замотанной маме (замечательная Юлия Ауг), показался мне нравственным гением, посланным в этот мир, дабы отпадение человечества от Бога, от Христа кололо глаза, зияло, подобно незаживающей ране на коллективном теле.

Риторика оглушала, да только бы оглушала – тянула за собой гибельные тренды постсоветского социума, играючи отринувшего тоталитарную идеологию коммунистического толка, каковая была для большинства символом веры (по умолчанию), не зная, не ведая, что идеологический вакуум для русской ментальности – облом. Страна погрузилась в пучину аномии. В пустоте первотворения кто только не пытался стать властителем дум. Больше других преуспела РПЦ, взяв на себя роль подручного властей. Только ленивый не повесил на шею распятие, при этом не дав себе труда вызубрить хотя бы «Отче наш...». Мода на православие захлестнула безбожный мир, как мода на попсу.

А мальчик Вениамин, плохой ученик, плохой сын, анфан террибль, принявший позу аутсайдера, бросает



«Ученик»

вызов фарисеям, возвышаясь над презренной суетой мирян бескорыстной и преданной любовью к Христу, педантично исповедуя Его заповеди.

Когда прошел шок от первой встречи с героем фильма, во мне включился-таки критик, и он шепнул мне: этот парень, набитый цитатами из Писания, хочешь не хочешь, а призывает к ответу каждого – и тебя, и все погрязшее во грехе общество. Тебя выдернули из твоей ниши и погрузили в реальность, где со всех сторон наезжают скрижали Моисеевы.

По ходу фильма скоро становится ясно: Вениамин – фигура условная, провокативная, сгущенная до художественного образа метафора, открытым текстом, будто перстом, указующая на безнравственность и безбашенность нашего бытования. Школьный сюжет в который раз оказывается материалом, на котором можно разыграть совсем не детские страсти универсального масштаба. Недаром пьеса немецкого драматурга Мариуса фон Майенбурга ставится по всему миру.

Червь сомнения в искренности Вениамина еще не точит меня. Я верю ему, хотя его жестокость коробит: зачем так с матерью? Параллельно ищу оправдания. Ну да, «враги человеку ближние его». Эта максима цитируется в фильме. Иисус с учениками уж точно не были добренькими, а парень, не расстающийся с Библией, делает жизнь с них, с апостолов. Не с олигархов, заметьте, не с преуспевающих бизнесменов, но с тех, кто призывал не о теле заботиться, а о духе. Я ищу и не нахожу в нем сомнения, рефлексии, момента слабости, наконец. Сам Иисус из Назарета, преданный учениками и обреченный на гибель, молился в Гефсиманском саду, просил Отца небесного, чтобы чаша сия миновала его. Нет, Вениамин – жесть.

Этот ученик – головная боль для учителей и потеха для одноклассников. Снова вызвали мать: ваш сын не посещает уроки плавания,

мы не можем его аттестовать и прочее. Мать в истерике. Она устала от приводов в школу, она ломит на трех работах, почему же учителя не выполняют свою работу?

А Вениамин – он тут же – выступает с очередной проповедью. Обличает учителей, да и одноклассников, за аморалку. Бьет наотмашь цитатами из Писания. Девчонки на уроках плавания все, как одна, в бикини, все наружу, провоцируют парней, а учителя – хоть бы что. Для убедительности проповедник прыгает в бассейн в джинсах и майке, девочки визжат от восторга. Короче, Вениамин взрывает школьную рутину, а учителя смотрят на его фокусы сквозь пальцы. Ну прикалывается парень. Пубертат, и с этим нельзя не считаться, мы же люди грамотные, продвинутые. Почему-то никому из продвинутых не приходит в голову очевидность: или парень всех троллит, или не совсем здоров. Маниакальность его очевидна. Не посоветовать ли маме проконсультировать сына у психолога, а то и у психиатра?

На этом месте я буксую. Не похожа такая толерантность на нашу школу.

Режиссер, он же автор сценария, адаптировал пьесу к нашим реалиям. И не мог не припомнить немалый корпус школьной повести, при совке эффективно работавшую как иносказание о взрослой жизни. Вспомним то же «Чучело» Ролана Быкова, культовый фильм Элема Климова «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен». Радикально обновила жанр Валерия Гай Германика, опираясь на свой школьный опыт. В ее мире учитель никогда не герой, субординация, когда-то железная, отсутствует, дети запанибрата с преподами, что хотят, то и делают. Ну а как быть, если «Географ глобус пропил»? В «Ученике» – новые подробности школьных нравов. Директриса Людмила Ивановна (филигранная работа Светланы Брагарник) старается быть в духе времени, подлизывается к ученикам, опирается на училок советского закала и не вникает в приколы Вениамина. Больше всего боится скандалов, комиссий сверху, а там, глядишь, и увольнения на пенсию. Нет, пусть все идет, как идет, но бикини однозначно надо запретить: закрытые спортивные купальники – вот что нам надо.

Вениамин в своем оголтелом максимализме не знает укороту. То, что у парня все симптомы психического расстройства, но к медикам никто не обращается, – вовсе не толерантность, а пофигизм, да и лень вникать в проблемы подростковой психологии. Тем более в школе есть штатный специалист – душевед – отец Всеволод (Николай Рощин), батюшка в годах, с большим опытом конформизма, если не сказать, приспособленчества. Именно к нему идет со своей бедой мать Вениамина. Батюшка утешает, благословляет, твердит о таланте ее мальчика. А как же: школьник шпарит наизусть Писание, в отличие от святого отца. Тот, может, что и знал когда-то, да забыл. Вениамин на дух не принимает эксперта по Закону Божьему. Он высокомерен в разговоре с батюшкой, рубит сплеча. А смиренный человек в рясе не

раздражается в ответ, все спускает на тормозах и не пытается выйти с парнем на серьезный разговор. «Ученик»

Так бы и проповедовал Вениамин до самого выпуска, если бы однажды не обнаружил оппонента. И серьезного. Учительница биологии Елена Львовна (Виктория Исакова) после очередного перформанса Вениамина на ее уроке с головой погрузилась в изучение Нового Завета (до этого момента он, видимо, был ей ни к чему).

Поводом для Вениамина снять штаны перед классом послужил урок на тему сексуальной гигиены. В качестве наглядного пособия использовалась ядреная морковь – муляж мужского достоинства. На него надо было натягивать презервативы. Вся эта процедура выполнялась с шутками-прибаутками, а когда Вениамин со спущенными штанами вышел к доске и стал обличать биологичку в безнравственности, класс просто лег от смеха. На шум в классе вошла Людмила Ивановна с эскортом. Она была в шоке от мизансцены, открывшейся ее целомудренному взору. Не парень, бесстыдно выставивший на обозрение свой стыд, а Елена Львовна, молодая и свободная, вызвала ее начальственный гнев. Еще бы. Людмила Ивановна училась в те приснопамятные годы, когда «секса у нас не было». А ее младшая коллега позволяет себе имитировать пенис с помощью морковок, да и на пляже появляется со своим бойфрендом и нормально себя чувствует среди школьников, взявших моду купаться нагишом.

Режиссер живописует школьные нравы и школьный быт, до поры фиксируя зрительское внимание на событиях внешних, пряча, уводя на второй план самую суть – отчего Вениамина догнала эта «высокая болезнь», во имя какой цели двинулся он в крестовый поход в одиночку и без оружия.

Уведенные до поры за кулисы истинные движители Вениаминовой зацикленности на Писании медленно, по каплям, вводятся в действие,

«Ученик»

чтобы в полном масштабе нарисоваться в обратной проекции. К тому моменту, как плохой мальчик опознал своего оппонента, Елену Львовну, и устрашился его, он был уже в ранге Учителя, ибо имел ученика.

В ученики к нему пошел Гриша-хромоножка – самый жалкий в классе малый, над которым принято было издеваться жесточайше. А тот имел уловку: непротивление злу насилием. Откуда бедолаге знать, что он наследует философскую доктрину, когда покорно терпит все измывательства на потеху здоровенным лбам? Одноклассники бросают его в мусорку на колесах и с воплями брачных маралов гоняют ее по школьному двору. Вениамин помогает ему выбраться из глубокого ящика с отбросами и протягивает руку. Гриша буквально прилепляется к нему, как хорошая жена к мужу. Сломленный и униженный, он ищет защиты. Их отношения открывают в моем (пока еще!) герое неприятные мне черты: авторитарность плюс комплекс неполноценности, отчего его неодолимо тянет к тем, кто слабее и кого он может подавить на раз. В сценах, снятых в интерьере Вениаминовой квартиры, я впервые усомнилась в нравственном гении моего героя. Дистанцию между собой и Гришей, которого он возвысил до себя, новоявленный мессия может держать только грубостью. Он избивает инвалида, чтобы напрочь стереть возникающий абрис дружеских, доверительных отношений, зная при этом, что Гриша не может дать сдачи, ибо немощен, да и не посмеет.

Художественная ткань образа, созданного Александром Горчилиным, так трепетна, что от Гришиной забитости и жалкости плакать хочется. Что за звери эти люди, да и люди ли они?

В общении с Гришей парадоксальным образом открывается скрытое в Вениамине: его слабость. Он – психопатическая личность – оседлал Писание и стал не от мира сего из-за непомерного честолюбия.

Но едва забрезжила серьезная схватка, он киксанул и полезла из него гнусь: «Она нас ненавидит, потому что еврейка». Он мог проговорить такое, обращаясь к безответному Грише, тот все стерпит. Но Гриша – надо же! – изумился. Позволил себе: «Просто у нее отчество такое».

Вот она, точка невозврата: Вениамин открылся и его чары рассыпались.

Алгоритм фильма выстроен по нисходящей. Высокая, даже патетическая нота, взятая в начале, долго, может быть, слишком долго держится благодаря ритору, чтобы резко оборваться при первом же серьезном отпоре, неожиданном для упоенного своей властью парня.

Дальше события будут развиваться стремительно. Вениамин обсуждает с Гришей, как бы извести эту еврейку. Гриша развивает сценарий ее гибели в ДТП. Просто отключить тормоза на ее мопеде, и все дела. Очень заманчиво, но Учитель не решается дать добро на мокруху. Он продолжает играть роль апостола. Дома он сколачивает распятие и тащит его на спине в школу. Via Dolorosa – это трамвай, потом городская улица. Никто не обращает внимания на парня, который тащит на горбине распятие. Ну тащит и тащит, кому какое дело. Равнодушие и апатия наших граждан зашкаливают, о чем довольно давно сообщили социологи, да без толку. Чреватый большими бедами диагноз не вышел за пределы научных кругов.

В школе никто не мешал Вениамину прибивать крест в физкультурном зале, где в свободное от тренировок время служил литургию отец Всеволод, используя в качестве амвона гимнастический снаряд – коня. Случившаяся тут Елена Львовна, увидев школьника на высокой стремянке, проявляет заботу о его безопасности. Охранники осеняют себя крестным знаменем – по инерции; забредшая в зал преподка из окружения директрисы делает замечание: криво прибил.

Мне-то уже все ясно про Вениамина. Это круто для пятнадцатилетнего мальца такое удумать, такую провокацию учинить. Объявить всех грешниками, обещать им геенну огненную, прежде всего своей матери за то, что развелась с его отцом, толкнув его на путь прелюбодеяния, – и стать самой популярной фигурой в школе. Первая красавица пытается его соблазнить, директриса не рубит фишку, не соображает, прости Господи, чем может обернуться для всех преступное непонимание, что такое экстремизм в православном прикиде. Да террорист, вот кто он, этот харизматик школьного масштаба. Вениамин уже убил Гришу, ударив большим камнем по голове, а преподы с подачи вызванного на педсовет возмутителя спокойствия повелись на глумливое выяснение национальной принадлежности Елены Львовны. Учуяв, что его подлость проканала, он хладнокровно продолжает уничтожать своего врага: «Она меня везде трогала», – заявляет он. То есть приставала. Домогалась. Биологичка теряет самоконтроль и залепляет пощечину лгуну.

Плохой мальчик – отдадим ему должное – наделен недюжинной интуицией. Он печенкой чувствует, что наш человек подсознательно алкает власти над собой, желая подчиниться ей и лечь к ее ногам,

изнемогая от сладострастия. Изгой Гриша, отвергнутый собственными родителями, мальчик для битья, демонстрирует модель подобного (дивиантного) поведения вплоть до того, что недвусмысленно ластится к своему Учителю, но тот жестко пресекает его. Хотя режиссер не погружается в метафизические глубины русской ментальности, она непрошено всплывает, едва созревает сакраментальный вопрос: почему учительский коллектив вступается за мальчишку-манипулятора, подлеца и убийцу, и предает Елену Львовну – человека, имеющего смелость назвать вещи своими именами? «Вы не понимаете, что это тоталитарная диктатура?!» – срываясь на крик, бросает она коллегам. Ответом ей: «Вы позор школы, позор профессии. Собирайте вещи и убирайтесь!» Елена в стрессе вылетает из учительской, бежит вниз по лестнице, и вдруг от стены отделяется фигура Гриши с робкой полуулыбкой юродивого: «Уж простите, что я есть…» А его уже нет. Елена не знает об этом, но какая-то сила заставляет ее повернуть назад. Она врывается в зал и прибивает к полу свои кроссовки. Ее реплика «Я здесь на своем месте!» окликает знаменитое лютеровское «Я здесь стою и не могу иначе».

Жест эффектный для открытого финала. Да только он не поддержан фигурой героини: она благородна, интеллигентна (хотя спит с примитивным преподом физры, да и с кем спать-то в этом городишке?), но она слабее своего противника и не имеет никакой поддержки в профессиональном сообществе. Бойфренд – и тот ее предал. Петр Скворцов переигрывает Викторию Исакову. Не исключаю, что таков был режиссерский замысел. Интеллигенция всегда проигрывает толпе и оказывается по ту сторону массового выбора. Доблесть интеллигенции в том, чтобы идти против опоенного большинства. И будь что будет.

P.S. Я намеренно ухожу от политических аллюзий. Они, конечно же, прочитываются. Континуум фильма много шире школьного сюжета про юного психостеника, прикрывающего свои экспансионистские амбиции защитой библейских (вечных) ценностей. Терроризм, чума XXI века, как правило, выступает под знаменем религиозной доктрины. Затеять мировой пожар из-за того, что некто оскорбил твои религиозные чувства, – мы тоже подобное проходили совсем недавно. Да только память у нас короткая. Про крестовые походы в средние века мы смутно что-то припоминаем, про то, что было вчера, на днях, – уже забыли. Православные, примите «Ученика» как предупреждение! ◆

Денис Катаев

КЛИН КЛИНОМ

Денис Катаев родился в 1985 году в Москве. Окончил отделение деловой и политической журналистики факультета политологии НИУ-ВШЭ и аспирантуру МГИМО. Ежедневно ведет программы о культуре и кинематографе на телеканале «Дождь».
В «Искусстве кино» публикуется впервые.

Международной прессе такой радикальный и бескомпромиссный «Ученик» вполне ожидаемо приглянулся. Каннские кинокритики и ведущие издания написали полные энтузиазма рецензии, из которых видно, что фильм вызвал интерес. Французы восхищены: авторы важного журнала Le film français дали высшие оценки, еще одно местное СМИ Télérama и вовсе вручило ему единственную пальму первенства. Иностранцы называли картину Серебренникова «первым шоком Канна». Американцы из Variety тоже увидели в ней «живое и смелое, энергичное высказывание, которое может сравниться с великими древними трагедиями».

Такая реакция легко объяснима: слишком мало в современной России появляется резонансных произведений, по которым западная аудитория могла бы составить портрет современного российского общества. А запрос на это существует, что доказал международный успех «Левиафана» Звягинцева. И чем радикальнее и провокационнее, желательно без высокохудожественного пафоса, ты выскажешься, тем больший успех тебя ждет. От экзотики не ждут чего-то конвенционального, надо обязательно выходить за берега. В этом контексте кино прямого действия, каким, безусловно, можно назвать «Ученика», встает в один ряд с социально ориентированными картинами того же «Особого взгляда» из Египта, где показано репрессивное подавление протеста «Братьев-мусульман» внутри одного «автозака» («Столкновение»), и Ирана, где в очередной раз рассказано про ущемление прав женщины в исламской республике («Перестановка»). От России ждут того же – противостояния с властью и сросшейся с ней православной церковью, то есть вновь бескомпромиссного обращения к Богородице в стиле Pussy Riot.

Антиклерикальным манифестам здесь место, на Круазетт. Тем более в Канне, где каждый смелый шаг на вес золотой пальмы. «Ученик» потому и оказывается лакомым кусочком, на который слетаются журналисты. И здесь мы уже получаем тот самый кинотеатр военных действий, о котором писал Михаил Трофименков в одноименной книге – в ней критик делится размышлениями о том, является ли кино искусством. И приходит к выводу: «Конечно, искусство, но с «репрессивными» оговорками… Кино – даже самое аполитичное – слишком социально, властно, беспородно, чтобы эстетика была его приоритетом, определяла его судьбу. В большой степени ее определяет политика – история в непосредственной, еще не подвластной осмыслению, страстной форме» – так обозначил свое «ответственное» кино Трофименков. «Ученик» верен этим заветам и явно не заигрывает с эстетикой. Хотя надо отдать должное Серебренникову – он снял отличное игровое кино, какое у нас мало кто вообще способен снять, с достойной актерской и операторской работой. Однако, не переставая быть передовым и даже европейским по духу, его фильм местами оказывается все-таки конъюнктурным и слишком «российским».

Автор профессионально и очень аккуратно миксует все главные составляющие политического антиклерикального манифеста à la russe: портрет Сталина вместе с иконкой стоит там, где крестик вместе с георгиевской ленточкой висит на фоне российского флага, там, где Путин со стены в школе приветственно сияет. «Ученик» – нарративная история мальчика Вени, который в этом безжалостном российском обществе, находясь в атмосфере вечных «духовных скреп», Петра и Февроньи и общей безграмотности, ненависти, потока телевизионной лжи, превращается в религиозного фанатика и выступает с крестовым походом против единственного рационального человека – учительницы биологии Красновой. При этом Серебренников довольно холодно и безжалостно разыгрывает человеческую трагедию смешения понятий в хаотичном современном мире, где религия, как и любая идеология, оказывается достаточно пагубной, где подлинной связи с Богом часто, признаемся, нет, как и возможности все это осознать и обдумать. А потому воинствующий атеизм становится тем самым булыжником, орудием несогласных.

В прямолинейной борьбе все средства хороши, от оголтелого дарвинизма до карикатурного сексуального воспитания с морковками и презервативами. Все действия фанатика – тоже прямолинейно подкреплены цитатами из Библии, чтобы нагляднее и страшнее выглядело. Мол, вот к чему может привести все это религиозное воспитание, к тому же благими намерениями вымощена дорога известно куда. Вот что происходит, когда самодержавие сливается в экстазе с народностью. Можно сказать, с помощью изрядной доли манипуляции выстраивается черно-белая картина мира, который разделен на мракобесов-государственников, повернутых на религии, и светских воинствующих атеистов, практически коммунистов советского разлива. Не у дел оказываются

«Ученик»

только идеалисты-одиночки, которые не вписываются в эту систему координат. Надо сказать, что это привычная парадигма для российского сознания – вечное деление на «своих» и «чужих», ставящая людей, преимущественно интеллектуалов, перед необходимостью выбора.

Но казалось бы, при чем здесь Серебренников? Ведь основа его фильма вполне европейская – пьеса немецкого драматурга Мариуса фон Майенбурга, которую инсценируют по всему миру достаточно давно, делал это и сам худрук «Гоголь-центра». В оригинале конфликт религиозного и разумного подхода тоже выдвинут, но иначе, под другим углом. В Германии, которая прошла не менее тяжелый путь, чем Россия, эта проблема стоит не менее остро, религия там давно существует в жанре сувенира, культурного рудимента, с одной стороны, а с другой – становится главной угрозой, когда оборачивается фундаментализмом или извращенным исламом. Но Майенбург не рассуждает об опасности любой религии, его ученик обвиняет сегодняшнее поколение в лицемерии, в том, что у нас не осталось ни одного искреннего убеждения, – и это обвинение относится ко всем: и к атеистам, и к верующим.

Немецкий драматург не идет дальше. Его мученик, если задуматься, учреждает в школе чуть ли не самый настоящий христианский джихад, цитирует тексты, которые даже преподаватели культурологии давно не читали. И в этом смысле «распятие» биологички – это совершенно (в христианском смысле) мученическая смерть старого евроxристианства, которое уже давно впитало «дух капитализма», выросло в ренессанс, гуманизм и пресловутую толерантность.

Серебренников намеренно эту, казалось бы, универсальную тему отодвигает на задний план и переводит все в чисто российский дискурс. А на деле выходит оптический обман, потому что постулаты пьесы Майенбурга у нас работают иначе. В России другое состояние

культуры и совсем другая стадия становления общества, нам даже до «Заката Европы» Шпенглера еще дорасти бы. У нас совершенно иной конфликт на повестке дня: мы до сих пор не преодолели противостояния религии и науки, в то время как в Европе своего Джордано Бруно уже давно сожгли и даже покаялись. У нас эти проблемы горячо обсуждаются в ток-шоу на центральных каналах, и неудивительно, что наши физики, получающие Нобелевскую премию, оказываются в итоге за границей.

Переосмысление пьесы Майенбурга в российском ментальном контексте ведет к тому, что она становится рассуждением о средневековой религии и просвещенном сознании, о вечной дихотомии религии и науки, души и разума. Серебренников говорит про сегодняшнюю Россию, а его немецкий соавтор – про сегодняшнюю западную цивилизацию. Это вовсе не означает, что работа Серебренникова хуже, просто она другая по интенции. Возможно, взгляд Майенбурга глубже, но, чтобы нашей культуре к этому прийти, десятки таких «Учеников» еще должны появиться.

В этом смысле картина Серебренникова оказывается гораздо страшнее и опаснее пьесы. Финал изменен, он практически не оставляет надежды. «Кино пугающее» – не зря так писали очарованные французские журналисты. Что делать, когда кругом враги – и мама, и телевизор, и родная школа, и сверстники? Игра с заведомо известным результатом, поскольку выбор между религиозным и рациональным автором сделан не был, что само по себе, на мой взгляд, ошибочно. Так фильм становится манифестом борьбы с православными радикалами и с пагубным сращиванием церкви и государства – но борьба эта ведется методами тех же радикалов, экстремистов. Экранная история превращается в декларативный протест против любой религии, карикатурным антиклерикализмом в стиле еженедельника Charlie Hebdo (речь идет только об эстетике).

В таком случае появляется большой риск скатиться к тем, кто по другую сторону баррикад, к Энтео и другим членам организации «Божья воля», активисты которой устроили погром на выставке в Манеже, а параллельно запустили очередной виток ненависти и раскола в современном российском обществе. На чьей стороне больше сил и возможностей, можно не уточнять, в такой игре точно сухим из воды выйти не получится. И что самое опасное: про искусство в таком споре все забывают, на первый план выходит Уголовный кодекс, как было в случае с Pussy Riot, что, конечно, не считая других последствий, сразу же неизбежно снижает уровень дискуссии. Этого, собственно говоря, и добиваются сторонники так называемой «православной России», которые уже пробили принятие закона о защите чувств верующих.

Итак, мне кажется довольно опасным, что Серебренников выбирает провокационные способы противостояния в стиле «клин клином вышибают». В больном российском обществе, где на главном музыкальном шоу страны побеждает иеромонах, такой напор неизбежно

вызовет эффект бумеранга. Конечно, разрушитель имеет куда больший медийный потенциал, чем человек созидающий, к тому же атмосфера агрессии, сложившаяся в стране, этому способствует, что отчасти, в ответ, уже формирует предпосылки для новых атак и нападений на художников. Выбирая стратегию хулиганов, даже с зеркально противоположным знаком, есть большой риск добиться того, что актуальное и важное протестное кино (подобное работам Серебренникова) может не выжить в сегодняшней российской реальности.

Кроме того, экранные антиклерикальные декларации становятся бессмысленными на фоне реальных событий, которые происходят в мире. Получается, что фанатик Вениамин ничем не отличается от террористов-одиночек, которые сегодня выходят во Франции, Германии и США и убивают людей не только из-за своих идейных убеждений, но также из-за психического расстройства и сформировавшей их медиасреды. Перед нами не фанатики, готовые убивать и умирать ради веры, а вполне современные люди – правда, с тараканами в голове. Про этот конфликт рассуждать сегодня гораздо интереснее, чем про теологические споры эпохи Реформации.

Нарочитая, демонстративная антиклерекальность «Ученика» вредит налаживанию коммуникаций между авторами и зрителем. Слишком схематично выстроена история, как в книге «Год, прожитый по-библейски», где редактор журнала Esquire решил ради эксперимента прожить год по Ветхому и Новому Заветам. У него, как у Вени, вышел перечень из правил и установок на семидесяти двух страницах. Не лгать, не злиться, не завидовать и т.п. Очевидно, что такой буквальный подход оборачивается курьезом, потому что даже неофиту сегодня не надо объяснять, что Библия – это не «инструкция по применению», а иносказательная школа жизни, и лобовое, фанатичное следование ее букве (а не смыслу) приносит лишь вред – конфликты, непонимание друг друга, в конечном счете насилие. ◆

27 открытый
российский
кинофестиваль
кинотавр

kinotavr.ru
27
КИНО
ТАВР
СОЧИ
6–13 06

Наталья Сиривля

О ПОЛЬЗЕ ПРОВОКАЦИЙ

«Зоология»
Автор сценария, режиссер Иван И. Твердовский
Оператор Александр Микеладзе
Художники Любовь Иванова, Василий Распопов
В ролях: Наталья Павленкова, Дмитрий Грошев, Ирина Чипиженко, Маша Токарева, Александр Горчилин, Нина Свиридова, Владимир Сергеев, Валентина Попова, Людмила Шестакова, Юлия Пимкина и другие
Кинокомпания «Новые люди» при поддержке Министерства культуры РФ
Россия – Германия – Франция
2016

«Зоология», вторая полнометражная картина молодого Ивана И. Твердовского, отчасти прояснила природу его авторского взгляда на мир. Да, он провокатор и манипулятор, последователь фон Триера, беспощадный к своим героям и трепетным чувствам зрителя. Да, он работает просчитанно грубо, без полутонов. Жмет на больные точки и бьет молотком по коленке. Но провокация здесь – диагностический метод. Способ вытащить из коллективного подсознания все те привычно деструктивные импульсы, что заставляют социальный организм загибаться медленно и печально. И сейчас, когда болезнь наша готова вступить уже в терминальную стадию, значимость подобной диагностики не вызывает сомнений.

В предыдущей картине Твердовского «Класс коррекции» провоцирующим событием было появление прекрасной во всех отношениях барышни – юной, свежей, хорошенькой, сексапильной, раскрепощенной и притом абсолютно беззащитной и физически беспомощной в кругу замордованных жизнью педагогов и исходно неполноценных детей. Понятно, что они делают все, чтобы смешать ее с грязью и лишить будущего. Инстинктивно. Повинуясь своим подсознательным представлениям «о мировой гармонии». Просто потому что: а пусть не выпендривается, «потому что нельзя быть на свете красивой такой». Барышня, правда, после всех экзекуций встает с инвалидной коляски и начинает ходить. Характерный финал: мы не видим ее шагающие ноги в кроссовках. И не видим лица. Психология, рефлексия, что происходит в ее душе – не важно.

Если вспомнить «Чучело» Ролана Быкова, явно послужившее одним из первоисточников картины, там лицо маленькой Кристины Орбакайте, ее наивное

сияние, слезы, истерики, ее стойкость, ее милосердие, ее портрет в финале – залог незыблемости нравственных основ жизни. Там еще царство гуманизма, вера в свет, побеждающий тьму; выбор: «быть или не быть». У Твердовского не про это. У него кино вообще не «пражизнь». Оно про болезнь, патологию, которую нужно трезвым взглядом увидеть со стороны, диагностировать, осознать... И как бы отделить от себя, попробовать вычесть из общей суммы интенций души. Тогда есть шанс, что оставшееся окажется более жизнеспособным.

«Зоология» устроена несколько сложнее.

Если говорить о названии, то помимо общепринятого: «наука о животных» его можно прочесть и как «наука о жизни», точнее, о выживании, принципы которого – общие для людей и животных. Иначе говоря, Твердовский здесь занят диагностикой социума, озабоченного исключительно проблемами выживания.

Выживание – дело ответственное и потому практически целиком отданное на откуп инстинктам. Или ты следуешь программам, отработанным за миллионы лет эволюции, или ты – труп. Для животных это нормально, и потому животные в фильме прекрасны, гармоничны и естественны в своих заботах о пропитании/размножении/доминировании. Люди же придуманы Богом иначе. И им помимо выживания положено еще и развитие, инструмент, психический орган которого – свободное, неповторимое, уникальное «я». Эта уникальность подарена каждому от рождения, но что с ней делать, когда жестко и без вариантов приходится выживать?

Проблема!

В картине Твердовского грубой, наглядной метафорой «особенности» и «уникальности» служит отросший у главной героини нежданно-негаданно хвост. Вот жила себе тетенька почти что до пенсии – в амплуа «хорошей девочки», курила тихомолком от мамы, работала в зоопарке, где ее все гнобили и вытирали об нее ноги... Некрасивая, безответная, состарившаяся без мужского внимания и любви... И вдруг на тебе: выросло нечто пониже спины – голое и розовое, как у крысы, могучее и своевольное, как у быка. И что с этим делать?

Актриса Наталья Павленкова (похожая, кстати, на постаревшую Бьёрк из «Танцующей в темноте») еще в «Классе коррекции» в роли мамы главной героини продемонстрировала уникальное сочетание забитости, неистраченной сексуальности и готовности на любое актерское унижение – в смысле актерский подвиг. Ей Твердовский и доверил прожить на экране душераздирающую драму женщины с хвостом по имени Наташа.

Действие происходит в небольшом городке, в провинции у моря. Тут есть неплохой зоопарк, церковь, переделанная из гастронома, поликлиника, набережная, горы, где сохранилось с советских времен загадочное сооружение – что-то вроде гигантской вогнутой каменной линзы. Все вполне эстетично. Картинка устойчивая, европейски гладкая, соразмерная. На экране осень (зима, весна?) – не сезон. Сырой,

«Зоология»

сероватый сумрак, на фоне которого сонно перемещаются несчастливые люди, обычно почему-то раскормленные бабцы неопределенного возраста, прекрасные настолько, что заставляют заподозрить режиссера в мизогении. Чувствуется, что людям этим как-то неопределенно хреново и озабочены они в основном попытками излечения страждущей души и тела.

С телесными хворями они идут в поликлинику, где вялая, махнувшая на все рукой медицина гоняет их по безысходному кругу ненужных анализов, очередей, скандалов и тупой безнадеги. Хирург в упор не видит Наташиного хвоста на рентгеновском снимке. Терапевт выписывает Наташиной маме, доставленной по «скорой» с сердечным приступом, направление на рентген вместо электрокардиограммы. Ему плевать. Главное – выпихнуть пациента из кабинета.

Поскольку на медицину надежды мало, люди несут свое глухое страдание целителям душ. Батюшки, колдуны, ведущие психологических тренингов и просто заводные лабухи в ресторане, соревнуясь в этом деле с его величеством Телевизором, скармливают несчастным тонны самых причудливых и невероятных иллюзий. Рациональное скукоживается, иррациональное цветет пышным цветом. Но все эти «специалисты» привычно работают с массой, «по площадям». Персональные проблемы «особенного» человека – Наташи – им либо по барабану, либо повергают их в ступор.

Если говорить о сюжете, то в фильме две линии, тесно переплетенные, но изолированные до поры до времени друг от друга, как электрические провода. Обе имеют отношение к подсознанию, но энергия по ним течет разной окраски и разного напряжения. Первая линия демонстрирует контакты Наташи с внешним миром и являет собой типичный набор социальных страшилок: вот узнают, что ты урод, не такая, как все, станут избегать, бояться, показывать пальцами; с работы выгонят

«Зоология»

и больше никуда не возьмут; родная мать отвернется, жить с тобой не захочет и в результате умрешь на помойке. Эта самая пресловутая «смерть на помойке», неизменно всплывающая у российского человека в конце любого ряда последовательных ответов на вопрос: «Чего ты боишься?»[1], иронически воплощена в сцене похорон безвременно почившего кота Барсика, которого героиня под тренькающий за кадром траурный марш в обувной коробке с примотанными скотчем гвоздиками торжественно и скорбно отправляет в шахту мусоропровода.

В общем, событийный ряд социального плана мог бы повергнуть и зрителя, и героиню в депрессию, но этого не происходит, потому что по параллельному проводу течет совершенно иной – эйфорически-оптимистический ток. Его питает вековая мечта о прекрасном принце, который встретится нежданно-негаданно на пути, полюбит тебя такую, как есть, вытащит из анабиоза, раскроет, раскрепостит, превратит из урода в красавицу, станет носить на руках и подарит ослепительное, небывалое счастье. Соответственно и событийный ряд строится тут по известным лекалам дамских романов. Доктор-рентгенолог по имени Петя (Дмитрий Грошев) – молодой, симпатичный, добрый и чуткий – как-то сразу проникается к пациентке с хвостом, ну а дальше все идет как по писаному: пикник на берегу моря, упоительное катание в каменной линзе на железных тазах, домашние эротические игры в кошку и в доктора, возбуждающе прерванные приходом мамы... Преображение в парикмахерской, обновление гардероба, свидание в ресторане, где расцветшая героиня танцует под «дискотеку 80-х», раскрепостившись настолько, что хвост вываливается у нее из-под платья. Посетители в панике спасаются бегством, а ей все нипочем. Она счастлива!

На сеансе групповой психотерапии, где Наташа с Петей, хихикая, распивают «под партой» спиртные напитки, оба они – два реально живых человека в сообществе замороченных зомби. И там Наташа

1. В когнитивной психотерапии есть процедура под названием «стрела, летящая вниз». Человеку, жалующемуся на страх, предлагают последовательно отвечать на вопрос: «И что страшного произойдет, если...». «Что страшного произойдет, если я не сдам экзамен?» – «Меня выпрут из института. Я не смогу устроиться на нормальную работу...» и т.д. В конце же почти всегда почему-то оказывается: «Умру на помойке».

с полным правом может встать и сказать: «В моих руках вся вселенная!» Их выставляют за дверь. Но им пофиг! Они упоенно целуются прямо на набережной... Однако же нет. Героиня у нас «не такая». Она не может вот так вот сразу. Она сомневается. Идет к гадалке, чтобы удостовериться: это – судьба. Гадалка льет воск в стакан и зрит там «покровителя в белых одеждах». Ясно: судьба. И после этого Наташа сама уже тащит Петю на свидание в ночной зоопарк, и там, в клетке, оборудованной, но еще не заселенной, они наконец предаются утехам плотской любви.

Собственно, на этом сказка кончается, потому что с любовью выходит страшнейший облом. Выясняется, что Петю в гораздо большей степени привлекает Наташин хвост, который он упоенно сосет и лижет, а не ее пробудившаяся, истомленная ожиданием в целую жизнь вагина. Наташа оскорблена. Оскорблено всеобщее, архетипически женское в ней. Все не так, как надо! Он извращенец! Он ее просто использовал! Лавина разочарования обрушивается в подсознании, и героиня отвергает единственного на земле человека, которого действительно привлекает, а не отталкивает ее «особенность». Режиссер, собственно, и задумал всю эту гротескную, физиологическую бодягу с хвостом, чтобы обнаружить не только внешний, но и внутренний конфликт между уникальностью, данной героине на уровне «медицинского факта», и ее собственной психикой, так и остающейся до конца в плену коллективного бессознательного.

Дальше оба сюжетных «провода» скручиваются в один. Мечты и надежды рухнули, счастье погасло. Наташа никому не нужна. Она возвращается домой, где сумасшедшая мама (Ирина Чипиженко) изрисовывает квартиру крестиками по совету батюшки, чтобы защититься от «хвостоноски». Когда Наташа демонстрирует маме, что «хвостоноска» – это и есть она, ее дочь, мама сей факт игнорирует: «Поди прочь! Ты пьяна». В общем, ничего героине больше не остается, как, разгромив в порыве гнева и отчаяния рентгеновский кабинет и прогулявшись по улице, где от нее шарахаются все без исключения встречные-поперечные, устроить аутодафе своему хвосту. Она пристраивает нож между планок на спинке венского стула, просовывает хвост, садится – cut. В смысле фильм на этом кончается, идут титры.

Что будет дальше – страшно, но нетрудно вообразить. Либо мучительная и быстрая смерть от болевого шока и кровопотери. Либо, если вдруг спасут, смерть мучительная и медленная: паралич, пролежни, гниение заживо... Итог, однако ж, один: траурный марш, гвозди́чки, фальшиво скорбные лица, медленно закрывающаяся шторка в крематории. Жизнь, целиком истраченная на выживание, отказавшаяся от уникальности, от развития, заканчивается унизительно бессмысленной смертью. Но в условиях, когда «особенность» человека дружно изничтожают как социум, так и он сам, шансов на развитие практически не остается.

Вот такой вот диагноз. ◆

Вероника Хлебникова

НА ЗАБОРЕ НАРИСОВАН МАЛЬЧИК

«Хороший мальчик»
Авторы сценария Михаил Местецкий, Роман Кантор при участии Оксаны Карас
Режиссер Оксана Карас
Оператор Сюзанна Мусаева
Художник Тимофей Рябушинский
Музыка Михаил Морсков, Артем Федотов, NEOPOLEON
В ролях: Семен Трескунов, Константин Хабенский, Михаил Ефремов, Иева Андреевайте, Анастасия Богатырева, Александр Паль и другие
«2Д Целлулоид», Art Pictures Studio
Россия
2016

На «Кинотавре» победила безмятежная комедия Оксаны Карас по сценарию Михаила Местецкого и Романа Кантора «Хороший мальчик». В ее жанровой определенности, легких шутках и отсутствии дидактики читается желание развлечь зрителя, обеспечить массовой аудитории ту зону комфорта, которую интеллектуалы-фрондеры регулярно, хотя и не вполне по адресу, призывают покинуть.

«Хороший мальчик» достигает поставленной цели с помощью стилизации советского детского кино середины 70-х – начала 80-х годов, вынужденно или добровольно «не замечавшего» реальности и ее несовпадения с пропагандой и воплотившего для нескольких поколений соотечественников утопический идеал беззаботного и благополучного существования, зачастую отождествляемый с нормой.

Стилизуется сама модель идеологического карантина, стерильной зоны, свободной от подтекстов, намеков, социальной и политической злободневности. Расчищенное таким образом пространство отдано в «Хорошем мальчике» камерному, чуждому ярких

художественных эффектов и, как правило, утверждению базовых норм поведения.

В «Хорошем мальчике» в качестве нормы заявлены не самые популярные в отечестве эмансипация личного выбора от влияний семьи и коллектива, личная ответственность за поступки – свои, а не соседа и не организации, и тем самым зеркальная эмансипация других людей от себя. Признание их права на иной, пусть и странный, образ мыслей и действий завершает переход героя – девятиклассника Коли Смирнова (Семен Трескунов) от инфантильности к зрелости. То, что для зрителя авторского кино выглядит азами человеческого общежития, необязательно является таковым для публики, исчисляемой миллионами и способной принести картине коммерческий успех. Стратегия авторов, которая покажется продвинутому зрителю в «Хорошем мальчике» банализацией темы, может оказаться вполне результативной, если мимикрия под идеальный космос имени Петрова и Васечкина сработает для поколения, не знакомого со старыми фильмами о главном, и картина пробьется к желанной аудитории. Для вящей доступности ценностные ориентиры проговариваются в диалогах, а хорошие артисты Константин Хабенский в роли отца и Михаил Ефремов в роли директора школы Дронова спасают от лобового эффекта.

Тем не менее декларация не конвертируется в запоминающийся художественный образ, и комические диалоги лишь отчасти компенсируют это отсутствие. Зрелищность гарантируют музыкально-танцевальные аттракционы, Болливуд на школьном дворе и не поддающийся пересказу слэпстик в исполнении Александра Паля, напоминающего в роли учителя информатики юного Евгения Стеблова. «Хороший мальчик» существует в другой экранной реальности, нежели «Тряпичный союз», который Михаил Местецкий поставил сам по собственному сценарию и где пуще всякой шалфейно-галлюцинозной эксцентрики ощущается жар и дурман юности, ее дурная кровь и хрупкие позвонки. В сравнении с ним «Хороший мальчик», этот палимпсест поверх прежних текстов о детстве, будто вычерчен контурными линиями, как в рассказе популярного у детей 70-х годов румынского писателя Октава Панку-Яшь «На заборе нарисован мальчик», с нарядными пустотами на месте важных деталей, способных прояснить о мальчике Коле Смирнове нечто сверх того, что он «хороший».

Удивительным образом даже новый фильм сновидца и кукольника Мишеля Гондри «Микроб и Бензин» – о версальских мальчишках – оказался реалистичнее «Хорошего мальчика», хотя и в нем признаки времени решительно стерты ради универсальной романтики приключений на каникулах.

Авторы «Хорошего мальчика» прагматично останавливают время, чтобы его раздражающие черты и радикальная физиогномика не исказили классический сюжет становления личности, не навязали ему характер юношеского бунта и отрицания мира. О том и речь, что зрелый человек принимает реальность не потому, что не может ее изменить,

а потому что его преобразовательные усилия направлены в основном на себя. Мальчик должен вырасти, но для чего ему расти, если времени в этом школьном фэнтези нет, а вместо него золотой век, аккумулированный из киношлягеров прошлых лет. Легкомысленные вокализы имени Алексея Рыбникова и Бёрта Бакарака – то ли «Шла собака по роялю» Владимира Грамматикова, то ли «Буч Кэссиди и Сандэнс Кид» Джорджа Роя Хилла – напоминают о самонадеянных 70-х, последнем советском десятилетии без войны. «Хорошего мальчика» соотносят также с «Курьером» Карена Шахназарова, фильмом военного времени, снятом за несколько лет до вывода советских войск из Афганистана. В отличие от Коли Смирнова, живущего в идеальном политическом вакууме, стихийный даос Иван Мирошников, отдав Базину пальто, пойдет, скорее всего, умирать и вернется домой названием известного фильма Алексея Балабанова.

В бессрочный золотой век в «Хорошем мальчике» погружена Москва. Тут нет вульгарных примет социологического контекста 2010–2016-х. Эта Москва принимает солнечные ванны, нежась в свете искусственного дня, который встает на смену искусственной ночи кинематографа нулевых. Здесь живут у реки, будто на море, не знают транспортных коллапсов и издержек спальной урбанизации, интерьеры с антикварной мебелью просторны и светлы, из окон – зелень, шпили и дали, вечный и благополучный полдень мира. Бедных в этом мире не существует, деньги значения не имеют, их всегда можно выиграть. Только хулиган Багдасар зарится на халявную сторублевку и получает свои пятнадцать секунд золотого дождя от персонажа по прозванию Писун – фрика в плащике на голое тело, элегантно уринирующего на встречных. Школьники – не наркоманы, не нацы и не хипстеры, участвуют в танцевальных баттлах, но могут и польку, самостоятельно изучают китайский и на всякую попытку посмотреть с учительницей английского «Девять с половиной недель» без перевода огребают девять с половиной гэгов, подразумевая, что эротический контакт для малолетки не важнее спортивного интереса.

Фильм устроен как разговор с отцом, который то и дело прерывается, чтобы в финале главный герой мог к нему вернуться на равных, без агрессии и отвращения.

Дело в том, что у девятиклассника Смирнова папа – бзданагога. В переводе со старой мерзкой школьной клички – не от мира сего. Из таких получаются выживальщики, всегда готовые к концу света, и домашние тираны-сумасброды. За порог не выходит, хранит презервативы в цветочном горшке. С женой и двумя сыновьями обращается, как с домашними морскими свинками Юрой, Германом и Валентиной: готовит семейство к жизни во Вселенной, для чего вычисляет подходящий биоритм сна и бодрствования: 12/36. Не сутки через трое, конечно, но жизни в социуме, успеваемости с посещаемостью категорически не способствует. По сути, это выродившийся Диоген, укрывшийся от мира в просторной московской бочке с тбилисским балконом

«Хороший мальчик»

и панорамным видом на высотки; деспот и истероид. Натаскивает близких в отрыв от действительности, чтобы они «были независимы от всей этой дряни, были сами по себе». Пожалуй, одна из лучших ролей Хабенского, острохарактерная, выстроенная на интонации и контрастной смене регистра – от строгого естествоиспытательского до откровенно склочного. С таким отцом мальчик обречен пройти инициацию в мужи в самые сжатые сроки. Смирнов-младший уложится в шесть дней.

Гораздо более уместной ролевой моделью выглядит победительный директор школы Дронов, азартный игрок и женолюб. Несколько рассчитанных приемов, импонирующий хохоток наготове, здоровое, вполне македонское отношение к миру и его радостям. «Х-ххаризма», – с отвращением выдавит из себя Смирнов-старший реакцию на бывшего одноклассника. На двух этих клоунских моделях и одном лирическом многоугольнике, как на манекенах, будут отработаны навыки взрослой жизни Смирнова-отпрыска. Его юмористическое положение – между харизмой и бзданагогой, между соблазняющим миром и аскетическим, но трусоватым бегством от него – выглядит к финалу почти безвыходным, хотя с точки зрения ритмов Вселенной альтернатива липовая и разницы – никакой. Вселенная «Хорошего мальчика» – это не то что казенный товарищеский лозунг «Все мы дети одной планеты» из «Дикой собаки динго» 1962 года и даже не папины 12/36, но одна большая семья, и в данный момент она пляшет. Так же непринужденно – между гавотом и менуэтом – идеология соскальзывала с Павла Арсенова, чей предельно условный «Король-олень» мог показаться экстрактом иносказания, но был и остается чистой магией в горошек, которую знал как свои пять пальцев волшебник Дурандарте. Из идеологий «Хороший мальчик» вырос, до магии не дорос. ◆

Марина Дроздова

ОН – НЕМ. Я – ГЛУХ

«Чужая работа»
Автор сценария, режиссер, оператор Денис Шабаев
Мастерская Марины Разбежкиной
Россия
2015

Безусловно, это кинодокумент эпохи. «Эпоха», с одной стороны, здесь слово, возможно, произнесенное довольно громко. В соотношении с определенной деликатностью повествования понятия «время», «момент нашей жизни» показались бы более уместны. Но все-таки нет – от «эпохи» не отвертишься. Документ фиксирует фрагменты жизни Фарруха Гафурова, актера по образованию и рабочего-мигранта по статусу бытия. В их хаотичности, запутанности, эфемерности. Как обрывки чужих писем – мотивы действий полуизвестных лиц частично утеряны, причинно-следственные связи остались на выброшенных страницах. Все, так сказать, едва транскрибируемо (ой, как гадко использовать этот сытый эпитет в данном контексте). Впрочем, едва ли и персонажам понятно, что именно с ними происходит. Если можно величать персонажем участника кинодокумента.

Почти полтора года Денис Шабаев снимал течение жизни Фарруха. Красавец физкультурник – сошедший с полотен о дружба-народных парадах ренессансных времен СССР: в пертурбациях Времени наш герой покинул строй декоративных альфа-самцов в натянутых на торс майках и отглаженных трениках. Тогда – когда шагали дружно в ряд, радуя кинооператора и зрителя

белыми зубами, – экраном правил чуть ли не Рубенс, назови его именем любого знаменитого документалиста. Теперь, когда плетемся – уж даже и без непременной музыки Вивальди и без стереотипа стужи за окном, – видеокамера предпочитает тона тающих чернил, осыпающегося гербария, рассохшегося карандаша. И характеры изначально нечеткие, и мотивы лишены частностей, а сводятся к объяснимым шаблонам. И эмоциям подрезаны крылья – монтажом ли или случайностью съемки (что вижу, то снимаю). Аналитик-структуралист найдет свою прелесть и нужность в этой параллели фактуры, характерной для текущего момента и визуального стиля – и хорошо, что кому-то радость. А информационная наполненность «Чужой работы» заслуживает того, чтобы крепко пожать режиссеру руку.

Что в кадре? Самодельный барак на периферии мегаполиса. Закоулки города. Силуэты злобной съемочной группы некоего криминального сериала. Некая тень роли Фарруху там перепадает. Он пристраивается с заработком где может – всюду опаздывает, мечется. Насильственный энтузиазм, который держит его в городе, подразумевается, но неуловим. Как, впрочем, неуловимы и все векторы действий.

Но, вероятно, задача создать полноценную реальность не предполагается. С аурой киногении, многоракурсностью, деталями и прочими составляющими – о каком бы типе киноязыка ни шла речь. Кинодокумент традиционно работает иначе: это совокупность съемок. Их смысл и ценность – в подлинности (как пишут ученые: тут важно, что «подлинность – антипод подложности»).

…Фаррух и его друзья смотрят домашнюю кинохронику периода его детства в СССР, комментируют. Фаррух собирается за пределы барачного поселения по делам – и моет свои выходные туфли. Представление о стиле классик есть (обсуждается персонажами), а аксессуаров для чистки обуви нет, скажет аналитик бытового толка. Есть водопроводный кран на улице и руки. Цивилизация – фантом.

…Беседа Фарруха с мамой. Мама формулирует тезис о том, что нельзя работать в жанре «копытцем туда, копытцем сюда»: «Надо работать семь часов и жить. Как было в СССР – жизнь». Фаррух спорит и пытается доказать, что он хочет добиться здесь… Чего? «Чего-то».

…Молниеносный разгон событий: Фаррух уже в зале суда. В результате автомобильной аварии, в которой он виноват, погиб человек. Три года лишения свободы. Уводят из зала суда. Дальше отрывок скандала мамы с младшим братом Фарруха – тот отказывается учиться: «Буду зарабатывать, как все!» А потом мама идет по дороге в заснеженной деревне – чужеродной ей каждой снежинкой, – и за ней влачится ее тень: женская фигура с лопатой. Читай антипод «даме с косой». Не без сюрреализма позитивный образ. Через каждый четвертый кадр на пятый – некрасота нищеты. Нечто тусклое. Нечто покосившееся. Минимализм Моранди не будет к ночи помянут нами, циниками. Дальше в утлом пространстве каморки папа меланхолично рассматривает чью-то 8-*мм* кинокамеру. И говорит: «Теперь я режиссер». Квадрат грязного

«Чужая работа»

окна – как кстати примонтирован аналог экрана. Вся мизансцена – авторская ссылка об авторском методе? Унижение паче гордости?..

…Фаррух возвращается – по амнистии. Эффектная ситуация в кадре: Фаррух предполагает разбить пианино (выкинутое дачниками), чтобы сдать детали на металлолом. Мама умоляет этого не делать: «Оно же в пригодном состоянии. Пусть государство его забирает…» Пианино остается живо.

…Фаррух решает уехать домой. Дни растягиваются в поезде. Вместе с поездом – хотя дело идет к финалу – разгоняется киноязык. Воздух, свет, животы восточных мафиози, их оплывшие плечи раздвигают квадрат купе… Разговор: «Деньги дашь – имя поменяешь в Таджикистане». Спонтанные гигиенические радости – мытье под струей воды из шланга на остановке, между вагонами. И – объятия с женой в полутемной родной комнате, ее голос: «Останемся жить в Таджикистане, пусть будет много детей...»

По поводу «Чужой работы» много и справедливо писалось о том, что мы, зрители, наконец увидели неприглядную… в самой гуще… близко к герою… и вообще «прямое кино». И об ответственности рухнувшей империи, о последствиях советской национальной политики и двойном стандарте, о великорусской ксенофобии и ностальгии по искреннему интернационализму, о брошенных согражданах. О, правда, в фильме сквозит тихая, нежная забота. Очень расстраивает монтаж – больше, чем съемка. Чувство сопереживания и одновременно ощущение реальности происходящего на экране возникает, когда эпизоды соединяются по таинственному принципу вопросов «почему?», «зачем?». Здесь скорее метод натюрморта – одно поставлено рядом с другим – и это ведет к совершенно разным нарративным эффектам.

Впрочем, в визуальном документе драматургия действительно не предполагается. И в этом, собственно, начало и конец размышлений

«Чужая работа»

о фильме. Можно его оправдывать или, наоборот, придумывать изысканные названия стилю. Можно, вместе с Моранди, искать какую-нибудь «пустоту вместо гуманности между отстраненными объектами» или «густоту антигуманности». А на этой вязкой дорожке можно договориться до «лихорадки монохромности» бытия. Причем упущенной возможностью представляется не столько то, что сам автор не использует энергию вопросов (это действительно принцип стиля, в конце концов), сколько то, что вне съемочного и смонтированного пространства остается сам процесс мышления, саморефлексии персонажей. Их отношений с самими собой, с жизнью, с прошлым и будущим – каждодневным и тающим в ретроспективе и перспективе. Они практически немы – про неартикулированность всего и вся в фильме мы говорили выше. И эта немота вообще-то на совести режиссера.

Но прекрасно название – именно что монохромно и трагически сюрреально. ◆

Лилия Немченко

ПЕРФОРМАНС С ТРАГИЧЕСКИМ ФИНАЛОМ

«Коллектор»
Автор сценария, режиссер Алексей Красовский
Оператор Денис Фирстов
Художник Ольга Максакова
Композитор Дмитрий Селипанов
В главной роли Константин Хабенский
Голоса за кадром: Евгений Стычкин, Ксения Буравская, Полина Агуреева, Кирилл Плетнев, Валентина Лукащук, Александр Тютин, Игорь Золотовицкий, Никита Тюнин, Татьяна Лазарева и другие
«Паприка Продакшн»
Россия
2016

Смерть достаточно близка, чтобы можно было не страшиться жизни. Чтобы на жизнь интересно было смотреть, нужно, чтобы игра ее была хорошо сыграна, а для этого требуются хорошие актеры.

Фридрих Ницше

Сценарист и режиссер фильма «Коллектор» Алексей Красовский в своем дебютном полном метре сделал правильный выбор, пригласив на главную роль Константина Хабенского. На «Кинотавре», где состоялась премьера монофильма, Константин Хабенский получил приз за лучшую мужскую роль, а в Карловых Варах (европейский премьерный показ) картина была отмечена Федерацией кинокритиков стран Европы и Средиземноморья и получила специальный приз Fedeora за лучший фильм в конкурсе «На восток от Запада», жюри фестиваля вновь отметило игру Хабенского.

Жанровое кино, а «Коллектор» позиционируется режиссером и продюсерами как триллер, задает жесткие рамки высказывания, предполагает следование набору правил. Актерское импровизационное начало

Хабенского оказалось ограничено заданными обстоятельствами жизни его героя и локальным пространством офиса коллекторского агентства. Но именно эти ограничения создадут саспенс, вызовут необходимое для жанра тревожное состояние, будут поддерживать зрительский трепет, необходимый для полноценного триллера (напомню, что триллер – от английского thrill – трепет, дрожь).

Одним из средств, поддерживающих зрительское внимание, станет интригующая игра видимого и невидимого в кадре, когда единственный герой общается по телефону с голосами друзей, врагов, знакомых, начальства, жертв. И дело здесь не только в эгоистической радости узнавания закадровых голосов Татьяны Лазаревой, Полины Агуреевой, Дарьи Мороз, Евгения Стычкина, Кирилла Плетнева, Игоря Золотовицкого и других, но и в том, что этим способом режиссер населяет локальное холодное пространство офиса звуками большого мира (частной квартиры, художественной галереи, автомобиля, ветеринарной клиники и т.п.), помещает достаточно условную историю про богатого коллектора, теряющего свои силовые позиции (так ему и надо!), в пространство, вызывающее сочувствие (докажет, успеет, спасется?). Телефонные звонки, щелканье зажигалки, звук падающих папок с документами, шелестящие страницы файлов, весь этот набор звуков в пустом помещении усиливает саспенс.

Название фильма в контексте событий современной России уже само по себе указывает на триллер (именно в 2016-м деятельность одних людей, принуждающих других отдавать долги, стала предметом интереса СМИ, источником семейных трагедий и вызвала к жизни закон о коллекторах). Однако, по признанию Алексея Красовского, когда он только выбирал героя, профессия коллектора еще не обросла столь жуткими коннотациями, связанными с жестокостью и цинизмом. Еще раз убеждаешься в банальной истине – жизнь богаче любого художественного вымысла.

Итак, сочиненная история о преуспевающем коллекторе никакого отношения к сиюминутной конъюнктуре не имеет. Это история, втягивающая нас в орбиту трагических коллизий, когда абсолютно просчитанная, сконструированная по законам классической логики жизнь сталкивается с непредвиденной случайностью и стремительно несется к трагической развязке. Трагическое начало присутствует в фильме и формально, и содержательно. Классическая форма единства места, времени и действия позволяет зрителю сконцентрироваться на событии, остановиться на одном кейсе, где место – офис, время – сутки, действие – желание доказать свою невиновность. Результатом семи съемочных ночных смен (именно столько снимался фильм) стал жизненный сценарий, вместивший в себя несколько часов раздумий главного героя, трагическую коллизию, связанную с особенностями профессии, и трагический конфликт, избежать которого не суждено самому изобретательному уму. Прагматика любой трагедии – в изображении подвижной границы между палачом и жертвой. Артуру,

«Коллектор»

обреченному по роду службы на роль палача, суждено познать опыт переживаний жертвы: налицо трагическая инверсия, причина которой – случайность, ошибка, но за этой ошибкой шлейф прежних изысканных деяний коллектора. Его жизненных установок и правил.

Герой, преуспевающий работник центрального московского коллекторского агентства, человек, вооруженный гарнитурой, ноутбуком и мобильным телефоном, виртуозно ведет разговоры с клиентами, убеждая последних, а заодно и нас, зрителей, что победителем всегда будет он. Артур уже спланировал свой уик-энд, одним из сюжетов которого должно быть посещение модной выставки современного искусства. Пропусти он один из многочисленных звонков, жизнь бы продолжалась по заранее написанному сценарию, но… Звонок вдовы клиента бесповоротно (необратимость – еще одно качество трагической коллизии) изменит планы Артура. Месть вдовы и выложенное ею в сеть видео, впоследствии оказавшееся фальшивым, с невероятной скоростью превратит героя-небожителя (прекрасные кадры, на которых Артур наблюдает за вечерней Москвой с крыши офиса) в нерукопожатную персону (отлучение от базы данных, увольнение, отказ хозяйки галереи в посещении выставки, шантаж охранника и т.п.).

Монофильм при всей его внешней минималистичности не производит впечатления монотонности, что достигается не только интонационной изобретательностью Хабенского, но и точнейшей операторской работой. Камера Дениса Фирстова рациональна, как и герой, она движется в унисон развитию действия: от удобного огромного письменного стола, за которым Артур чувствует себя абсолютным хозяином и режиссером не только своей единственной, но и массы чужих жизней, к темному, подсвечиваемому мобильным телефоном подсобному помещению с папками клиентских дел, от крупных планов – к планам сужающимся, будто бы загоняющим героя в угол.

«Коллектор»

Полифония голосов дополняется и различными сюжетными ходами, важным из которых становится история переговоров Артура с девушкой из ветеринарной клиники. Оказывается, Артур – совершенно случайно – спас сбитую кем-то на дороге собаку. Эта линия становится необходимой не только для очеловечивания героя, но и для предсказания его будущего. Но именно она нарушает чистоту жанра, ибо энергия триллера, как правило, замешена на невозможности предсказать дальнейший ход событий, а в данном случае известие о смерти спасенного Артуром пса предопределит ожидание трагической развязки.

Оператор, звукорежиссер и, конечно, актер наделяют весьма условный сценарий Алексея Красовского психологической достоверностью, хотя в исходном событии, ставшем прелюдией трагедии, есть некоторое противоречие – не очень понятно, почему какое-то фейковое видео имело такой мощный резонанс, почему так быстро все сдают героя. Эти вопросы могут быть сняты, если мы посмотрим на фильм и его персонажей с точки зрения современных художественных практик, тем более что главный герой в начале фильма был приглашен на выставку актуального искусства.

Артур не просто профессионал – он художник, творец легенд для должников и кредиторов, автор бесконечного перформанса, ведь в перформансе произведением искусства становятся действия и слова самого исполнителя, в нашем случае героя Хабенского. Все его телефонные разговоры – это слова, обозначающие действия[1], они убедительны и легко представимы, слова как бы создают события, сочиненные на наших глазах так ловко, что не поверить им невозможно (и должники верят). Даже в ситуации, когда герой начинает терять власть над ситуацией и своей судьбой, он устраивает акцию с конским навозом, вываленным по его заказу перед входом в галерею современного искусства.

1. См. о перформативности языка: Липовецкий М. Перформансы насилия. «Новая драма» и границы литературоведения. – «Новое литературное обозрение», 2008, № 89.

Заметим, что этот жест тотчас стал главным событием вечерней арт-Москвы и примирил хозяйку галереи с Артуром.

Герой Хабенского – человек с невероятно развитыми интуицией и воображением, превращающий рутину профессии в праздник логических конструкций и нетривиальных силлогизмов, вот почему зритель невольно начинает ему симпатизировать, пугаясь при этом своего сочувствия.

Алексей Красовский не только точно уловил реалии современной культуры с ее симулятивностью, готовностью извлечь выгоду (замечательная инверсия, когда охранник успешно вымогает деньги у профессионального «вымогальщика» Артура), властью сетевых сообществ, но и показал традиционный разлад между страстью и знанием. Страсть мести побеждает логику знания, ибо вдова не хочет знать правду – гораздо удобнее жить вымыслом, чувствовать себя жертвой. Правда о живом муже, поменявшем фамилию и начавшем новую жизнь, не услышана, ибо нежеланна: она не вписывается в систему ожиданий героини, ломает привычный сценарий ее жизни, лишает существование цели и смысла.

Вдова незадолго до финала бросит реплику: «Правда бывает ужасно скучной». Слова по законам перформанса превратятся в необратимое действие, игра завершится смертью. ◆

Сергей Сычев

ВЛАСТЕЛИН КОЛЕЦ

«Кольца мира»
Авторы сценария Сергей Мирошниченко, София Гевейлер
Режиссер Сергей Мирошниченко
Операторы Юрий Ермолин, Вячеслав Сачков, Александр Филиппов, Дмитрий Миненков, Руслан Герасименков, Анатолий Петрига, Ирина Уральская, Александр Хохлов, Николай Волков, Кирилл Мошкович, Антон Сафронов, Алексей Гребеньков, Артем Анисимов, Григорий Апаляйс, Михаил Хасая, Ася Скрынникова, Александр Котенко, Сергей Амирджанов
Композитор Илья Демуцкий
Студия «Остров», ВГТРК
Россия
2015

Когда Лени Рифеншталь работала над своей «Олимпией», многие удивлялись, зачем кому-то пересматривать на большом экране спортивные состязания двухлетней давности. Прошел почти век, а к фильму Сергея Мирошниченко «Кольца мира» вопросов не меньше.

Само словосочетание «официальный олимпийский фильм» должно вызывать стресс у любого режиссера. Уже много лет прошло с тех пор, как в этом формате соглашались работать крупнейшие авторы своего времени: Рифеншталь задала уровень, которому пытались соответствовать (впрочем, без особого успеха) Клод Лелуш, Сёхэй Имамура, Карлос Саура, Крис Маркер и другие режиссеры-легенды. То ли требования и «визы» Международного олимпийского комитета становились все строже, то ли телевидение целиком и полностью отработало все страсти спортивных состязаний, не оставив живого материала для картин, выходивших через год-два после того, как стадионы пустели и болельщики разъезжались. Олимпийские фильмы, кажется, превратились в протокольную повинность, пустую традицию, не имеющую ничего общего с искусством. У нас такое называют освоением бюджета или халтурой.

На этом фоне решение Сергея Мирошниченко взяться за создание кино об Олимпиаде в Сочи выглядело

странно. Тем более что прежде о спорте он не снимал, с «олимпийскими» бюджетами не работал, экшна, без которого такие произведения не обходятся, в его фильмографии мало. Кроме того, сам имидж этой Олимпиады был настолько подмочен политическими событиями вокруг нее и слухами о тотальном воровстве в процессе подготовки «мероприятия», что браться снимать картину в столь одиозных обстоятельствах – провокация или творческое самоубийство. Ничего хорошего от этого фильма не ждал, кажется, никто, как бы высоко ни оценивался профессиональный уровень Мирошниченко. Вряд ли кто-то рассчитывал получить что-то иное, кроме пропагандистского памфлета в защиту Олимпиады, России, Путина, Крыма и прочая, прочая. Не критиковать же власть должна такая лента, да и у режиссера совсем не либеральный статус…

Вместе с тем кое-что о фильме все же стало понятно довольно скоро. Уже к середине 2015 года вышел «Дух в движении» учеников мастерской Сергея Мирошниченко. Светская премьера в самом дорогом кинотеатре Москвы подчеркивала, что проект знаковый. Это дополнялось информацией: «Дух в движении» – первый официальный паралимпийский фильм, и с него, по всей вероятности, начнется новая традиция подобных картин. Бывшие студенты Мирошниченко записали инвалидов разных стран, и интервью в фильме оказались куда важнее, чем снятые в клиповом стиле спортивные трюки. Каждое было гимном сумасшедшей силе духа спортсменов и их иррациональному оптимизму. Каждая история врезалась в память – как, например, история китайского спортсмена, который в детстве по нелепой случайности лишился обеих рук, но все равно стал известным на весь мир человеком, участником Паралимпийских игр в Сочи. Это был рассказ не о болезнях и травмах, а о воли к жизни. При всей своей телевизионности фильм оказался одним из интереснейших открытий года. Хотя можно было утверждать, что успехом «Дух в движении» обязан бесспорному таланту Софии Гевейлер, выдающейся студентке из последнего выпуска мастерской Мирошниченко, известной своим фильмом «Данный взамен».

Но от этого пролога до появления «Колец мира» прошло еще немало времени. Только теперь можно своими глазами увидеть и оценить, соответствует ли фильм ожидаемым опасениям и унылым прогнозам, причин для которых, учитывая накал политических страстей, было достаточно.

Уже после первых двадцати минут просмотра (десять из них – большой пролог-видеоклип) становится понятно практически все, по крайней мере, в отношении формы фильма и методологии работы. Чтобы ее объяснить, придется сделать отступление.

Сергей Мирошниченко уже четверть века работает над российской версией грандиозного проекта Майкла Эптеда Up. Его «Рожденные в СССР» практически сразу превратились в авторский сериал-рефлексию, и вряд ли будет преувеличением сказать, что за последние годы

именно новые серии «Рожденных…» для Мирошниченко были самыми трудными, зато востребованными публикой. Одно дело многосерийные картины о Солженицыне или Жженове, рассчитанные на телеэкран и старшую аудиторию. Другое – двухчасовые блокбастеры для зрителя любого возраста и статуса, которые всегда шли при полном зале (еще раз: двухчасовой российский документальный фильм, а свободных мест в «Октябре» не было даже на ступеньках) и собирали огромную аудиторию в прайм-тайм на канале «Россия».

«Рожденные в СССР» строятся по единой модели. Есть вереница персонажей, к которым мы вновь и вновь возвращаемся после семилетнего перерыва. Каждый персонаж появляется на экране в строгой очередности. Сначала первый: интервью, эпизоды из его теперешней жизни, флэшбэки с его участием из прошлых частей сериала. Следующий герой вступает в виртуальный диалог с предыдущим, а третий – с предшественниками.

Так формируется портрет поколения. Мирошниченко проверяет реакцию персонажей на вопросы из прошлых серий, сопоставляет ее со старыми ответами, предлагает новые, злободневные темы для размышлений, вслух за кадром подводит итоги своего исследования. Это не просто кино, это антропология и даже историософия, авторское высказывание и ценный исторический документ.

Поскольку композиция и технология уже отработаны со всем тщанием, Мирошниченко решил использовать свою методику и при создании «Колец мира». Те же два часа времени, тот же подход к персонажам. Только вместо сцен из их обыденной жизни – эффектно снятые спортивные соревнования, причем поданные часто иронически: чего стоит одно только состязание лыжников в рапиде, которое дается под вальс «На сопках Маньчжурии». Ясно, что для Мирошниченко рекорды не главное, в его кино внимание всегда было сосредоточено на личности, и центром повествования становилась беседа, а не экшн, хотя без него в олимпийском фильме, конечно, обойтись нельзя.

Композиция работает, два часа усваиваются легко, к картине можно подключиться в любой момент и не чувствовать, что что-то упустил или недопонял. Но все же того эффекта, что в «Рожденных в СССР», тут добиться не получается. Там зритель «возвращается» к знакомым людям, многих из которых он помнит еще с показов семилетней или четырнадцатилетней давности. Здесь он «встречает» большинство спортсменов впервые, исключений почти нет, кроме пары суперзвезд уровня фигуриста Плющенко. Какие-то спортсмены сразу цепляют публику своими историями, какие-то не успевают этого сделать… фильм неровен, смотреть его тяжелее, чем «Рожденных в СССР».

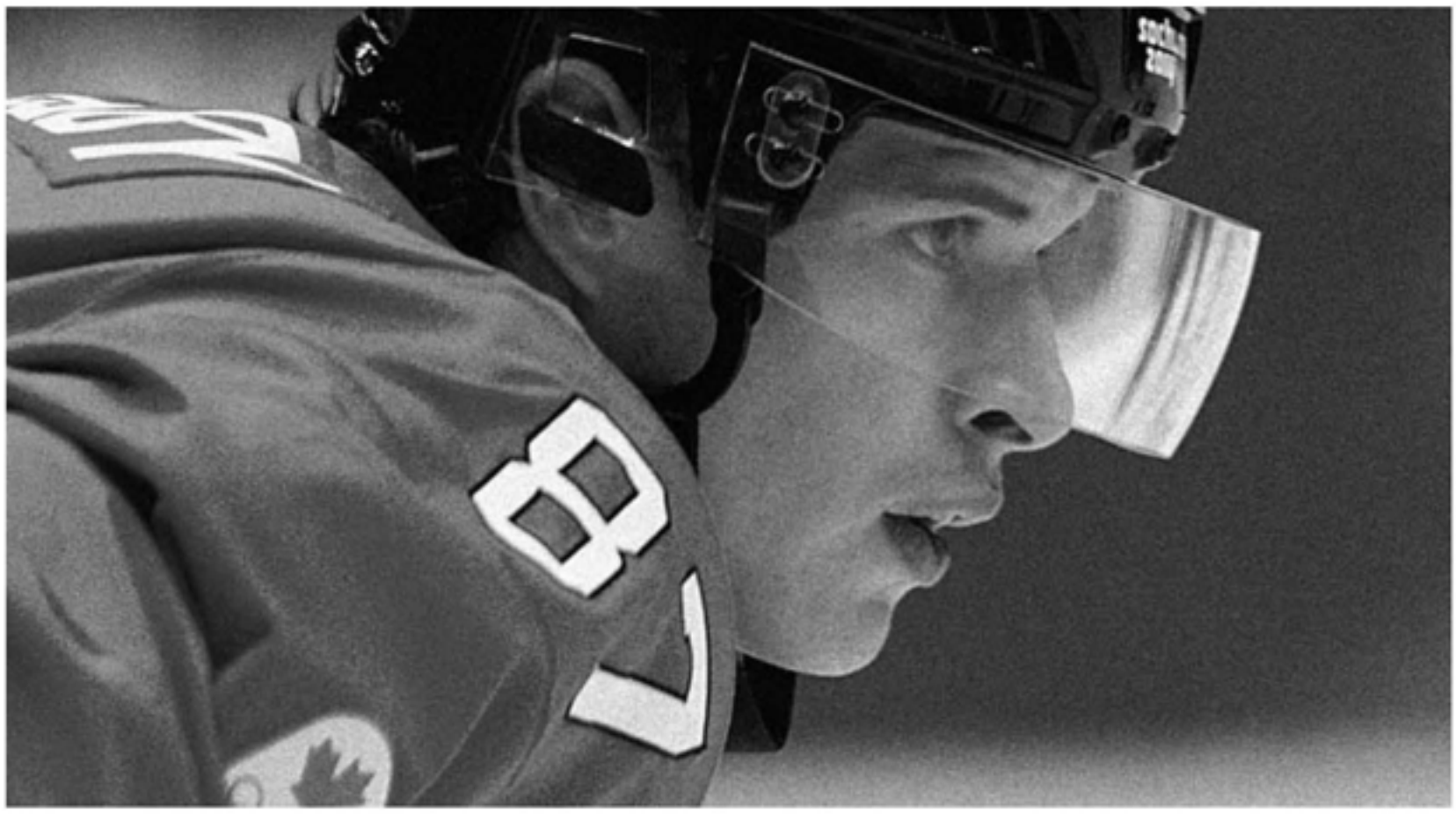
Мирошниченко замыслил проект гораздо более масштабный, чем большая часть того, что делалось в этой области до него. А предмет он изучил досконально. Вместе с Григорием Либергалом они даже провели в рамках ММКФ большую ретроспективу лучших олимпийских

«Кольца мира»

фильмов. Гигантский бюджет, десятки экспедиций, спортсмены со всего мира, сжатые сроки – справиться с этим одному Мирошниченко, какими бы силами он ни обладал, было невозможно. Поэтому он разработал для всех спортсменов анкету, с которой мог бы работать не только он. А дальше съемочные группы Мирошниченко, его учеников и помощников, поехали по всему свету собирать материал, чтобы потом в Сочи завершить съемки работой непосредственно на Олимпиаде. Формат понятен, многие из кинематографистов получили опыт прямо на «Рожденных…». Мария Мирошниченко, дочь режиссера, вообще за последние годы стала его полноправным соавтором. Как он рассказывал, на съемках «Рожденных…» она проводила много времени с героями фильма, пытаясь добиться от них доверия и готовности говорить на камеру. Доверительная интонация в «Кольцах мира» формировалась, очевидно, не без ее участия.

Вопросы анкеты – стержень структуры фильма. Всего их более двадцати: «Что для вас победа?», «Что для вас поражение?», «Что вы видите во время соревнований?» и вплоть до: «Какой бы вопрос вы задали сами себе? И ответьте на него!» Второй герой подхватывает эстафету первого, продолжая отвечать на тот же вопрос, и мы движемся дальше сквозь разные виды спорта, сквозь размышления спортсменов о жизни. Материала тут явно было с лихвой, и Мирошниченко отобрал среди записей те, где личности спортсменов проявлены наиболее ярко.

Чтобы обострить структуру фильма, Мирошниченко прибегает к дополнительному приему. Каждый вид спорта он представляет через пару спортсменов-«соперников». Их даже снимали так, чтобы один как бы отвечал другому: интервьюируемых располагали в разных частях кадра, и при монтаже возникло ощущение противостояния. Колин Маттель (Франция, прыжки с трамплина) размышляет о парении



«Кольца мира»

в воздухе, об отличии людей от птиц, о том, как пришлось бороться за то, чтобы на олимпийский трамплин пустили женщин-спортсменов. Она впускает зрителя в свои ночные кошмары. Немка Карина Фогт отвечает куда более приземленно: «Я ведь не знаю, сколько еще могу оставаться в спорте». Мирошниченко, естественно, представляет этот фрагмент в ироническом ключе. «Приземленная» немка получает олимпийское золото. Издевка есть и в другом фрагменте, когда харизматичный фигурист, который ненавидит блестки и прочий внешний шик, проигрывает именно спортсмену в блестках...

«Кольца мира» – фильм в высшей степени идеологический, здесь сомневаться не приходится. Но месседж его оказался совершенно неожиданным – и абсолютно актуальным, в русле лучших западных фильмов последнего времени. Казалось, Мирошниченко будет прославлять в этом фильме российское государство, патриотизм, славу «русского оружия» и другие элементы неосталинской мифологии наших дней. Но России в фильме как раз почти ничего не достается. Самые яркие русскоговорящие персонажи фильма живут не в России и совершенно этого не стесняются, а среди российских спортсменов Мирошниченко, напротив, выбирает аутсайдеров, иногда попросту иностранцев, выступающих за нашу страну по разным причинам.

Чем дальше ведет спортсменов логика задаваемых вопросов, тем очевиднее становится зрителям, насколько нелепы в этой системе координат национальная принадлежность и все остальные проявления того, что Бердяев называл «роевым чувством». Перед нами индивидуумы, небожители, чье «сверхчеловеческое» лишь в том, что совесть, душа, принципы, свобода, спорт, наконец, для них куда важнее навязываемых им стереотипов. Нужно держать флаг и петь гимн – на здоровье, кесарю кесарево. Но большего пусть кесарь не требует, не его это дело,

«Кольца мира»

не его власть. Каким-то образом «Кольца мира» оказываются в одном хоре со «Шпионским мостом» или оскаровским лауреатом «В центре внимания». Мирошниченко, как и другие думающие художники, своим фильмом напоминает, что быть человеком – выше национальных интересов, государственных тайн и всего, чему вдруг устремились с такой яростью служить даже некогда утонченные и экзальтированные интеллектуалы. С экрана на иностранном языке звучат размышления о совести; люди, которые всю жизнь прыгают на лыжах с гор, ломают себе ноги на коньках, вдруг на наших глазах вступают в дискурс классической русской культуры с ее проклятыми вопросами и рефлексиями на метафизические темы.

Виктор Ан, кореец, выступающий за Россию, рассказывает о травме, от которой ему удалось оправиться только к Сочинской олимпиаде, а потом добавляет: «Мир спорта такой же холодный, как лед. Там все время идут сражения. Приходится просчитывать на несколько ходов вперед, чтобы обмануть соперника. Но ты все равно не знаешь, в какой момент кто вырвется вперед». Русский швейцарец сноубордист Юрий Подладчиков замечает: «Не люблю слово «патриотизм»… Зато все время задаю себе вопрос: как проехать так, чтобы это было по красоте словно «Мона Лиза» в Париже». А в ответ ему прозвучит, уже из другой страны: «Если я не одержу победу, я буду знать, что все в порядке, потому что я не болен раком, не голодаю и не умираю. А спорт – это ради *моего* удовольствия».

С этого момента бесконечные спортивные трюки уже перестают восприниматься со снисходительной улыбкой, тем более что сняты они так красиво, как никто из русских документалистов спорт прежде не показывал. Они превращаются в доказательство серьезности всех этих молодых людей на экране, в символ их свободы, верификацию их идей.

«Кольца мира»

В рамках официального, насквозь завизированного МОК фильма, где шагу нельзя было ступить без специального разрешения, в стране, где слово «свобода» у 86 процентов людей превратилось в ругательство, Мирошниченко сумел создать удивительно свободное произведение, фильм-высказывание, публицистику самого высокого уровня, не перестающую быть еще и блокбастером с невозможным для нашей документалистики бюджетом. Все кесари здесь тоже получили свое, а потом выстроилась пульсирующая мысль художника, объясняющего через своих персонажей, как он понимает смысл жизни человека, его достоинство, совесть…

Все ли в фильме получилось? Не всё. Но состоялось высказывание, которое оказалось едва ли не самым цельным и убедительным среди того, что предлагал документальный экран России в начавшемся тысячелетии. Официальный олимпийский фильм. Одобренный и завизированный. Художественный. ◆

Николай Лебедев:

«КИНО – ЭТО СКАЗКА»

Беседу ведет Виктор Матизен

Виктор Матизен. Интересно, как работало жюри, где вы были председателем? Были коалиции, индивидуальные противостояния, бои?

Николай Лебедев. Сражений у нас не было. Споры были, что естественно: в жюри все профессионалы, имеющие собственное мнение. Каждый, разумеется, его мотивировал, но не припомню, чтобы кто-то кому-то пытался навязать свою позицию. А когда мы раскалывались, нечетное число членов жюри позволяло прийти к общему решению при помощи арифметики. Я ни разу не воспользовался преимуществами председателя – например, правом дополнительного голоса. Знаю, как болезненно относятся люди к решениям жюри фестивалей, к итогам «Кинотавра» особенно. Знаю по себе, потому что сам попадал в положение участника конкурса, оставленного без награды. Мне казалось, что я не сдал какой-то экзамен. На самом деле никто не сдает никаких экзаменов. Кинематографисты сдают их, когда делают фильм. И то обстоятельство, что, скажем, «Головокружение» Хичкока не получило в свое время «Оскар», не означает, что картина плоха.

Мне кажется, что важнейшая функция фестиваля – не раздавать «всем сестрам по серьгам», а отражать линию развития кинопроцесса. Того кинопроцесса, какой он есть сегодня – во всем объеме. «Кинотавр» с этим справляется всерьез, показывает лицо нашего нынешнего кино. Кризис на дворе или не кризис… По мне, это нормальная форма движения вперед. Никто не знает, какие картины через двадцать лет окажутся в фаворитах, какие останутся в памяти, в истории. Я бы хотел, чтобы в программе «Кинотавра» их было как можно больше и они по-настоящему волновали. Вне зависимости от жанров, в которых работают авторы.

←
«Экипаж»,
режиссер Николай Лебедев

У нас, конечно, были свои фавориты: «Хороший мальчик» Оксаны Карас, «Ученик» Кирилла Серебренникова, сделанный на очень высоком профессиональном уровне, и ряд других картин. Часто говорят, что фестиваль – это лаборатория, но важно, чтобы такие лабораторные опыты все-таки не оставались «вещью в себе», работали на развитие кинематографа и рост общественного интереса к нашему кино, не ограничивались замкнутыми экспериментами, которые интересны только папам и мамам создателей фильмов. И я уверен, что кинематографисты, которые были в Сочи, смогли извлечь какой-то опыт из увиденного.

Виктор Матизен. «Показывать кинопроцесс как он есть» и «показывать лицо» – разные вещи, поскольку у кинопроцесса кроме лица есть, мягко говоря, и другие части тела. Фестивали показывают не кинопроцесс, а то, что из него выудили отборщики. Что из улова попадет в историю кино, знают критики – хотя бы потому, что они же ее и пишут. Лично я думаю, что шансы попасть в историю – во всех смыслах этого выражения – имеет получившая приз Гильдии киноведов и кинокритиков «Зоология» Ивана Твердовского-младшего. Ведь хвостатых женщин, не считая совсем уж сказочных русалок, в нашем кино еще не было, а третируемая окружающими «белая ворона» была разве что в «Чучеле» Ролана Быкова. А вот для главного фаворита вашего жюри, «Хорошего мальчика», место в истории, как я думаю, не предусмотрено. Это крепкая, но довольно конформистская комедия, которая не выдерживает сравнения с комедийными призерами «Кинотавра» прошлых лет – с «Комедией строгого режима» и «Особенностями национальной охоты». И, как вы знаете, критики почти единодушно признали нынешнее «лицо кинопроцесса» самым непривлекательным за много лет и даже рассматривали предложение отказаться в этом году от вручения традиционного приза гильдии (как случилось в прошлом году в Выборге), но оно не прошло, поскольку в конкурсе все же нашлись фильмы, достойные наград. Что касается «Ученика», то мне как атеисту, которому близка христианская этика, нравится его замысел, а как человеку, не понаслышке знакомому с современной школой, не нравится воплощение. Я почти ни в одном эпизоде не верил происходящему.

Николай Лебедев. Я бы сказал, что задача критики – не создание истории кино, а ее осмысление. И с этой точки зрения было бы интересно понять появление в кинематографическом контексте того же «Хорошего мальчика», авторы которого, как мне кажется, действительно думают не о критике, а о зрительской аудитории, той самой, которую мы практически потеряли и которую «Хороший мальчик» пытается увлечь. Тем он и важен. Приз Серебренникову за лучшую режиссуру мне представляется точной оценкой, я часто слышу: «так в жизни не бывает». Но речь идет об искусстве. Того – и так, – что происходит в опере или в балете, тоже в жизни не бывает, но это же не критерий оценки. А то, что мы видим на полотнах Пикассо? А музыка?

Николай Лебедев, председатель жюри основного конкурса «Кинотавра»-2016

Соглашусь с теми режиссерами, кто говорит, что кино – это машина для производства эмоций или энергии. Это не попытка изменить человечество, потому что иначе его бы за сотни лет давно поменяли бы с помощью искусства. Бессмысленно искать внешнее правдоподобие, а внутреннее столкновение страстей в «Ученике» очевидно.

Виктор Матизен. Оперу, балет, театр и кино судят по разным законам, поскольку у них разные типы условности. Я бы не стал заикаться о несоответствии между изображением и реальностью, если бы фильм не был привязан к месту и времени, а поведение взрослых персонажей было обусловлено не авторским своеволием, а их профессией и опытом.

Николай Лебедев. Когда я снимал «Звезду», профессиональные разведчики мне говорили, что в разведке такого быть не может. Когда снимал «Экипаж» на аэродроме в Жуковском, за мной ходил летчик. Он внушал мне, что ничего подобного не может быть в авиации. Мне было тяжело, хотя я понимал, что это не моя задача – снять инструкцию по поведению летного состава в аварийных ситуациях. В какой-то момент я ему сказал: «Знаете, когда я снимал «Звезду»…» И вдруг этот летчик подпрыгнул на месте: «Так это вы снимали?» Оказалось, что это его любимый фильм. И его совершенно не волновало, что у разведчиков были к «Звезде» профессиональные претензии... Потом, приходя на площадку, он отходил от меня метров на сто и благоговейно смотрел на всё со стороны.

Кино – создание художественного образа. Другой вопрос, как говорил классик, что тут требуется правдоподобие чувств. А другой классик – Бергман, между прочим, – утверждал, что «…когда мы воспринимаем фильм, мы сознательно отдаемся иллюзии».

Виктор Матизен. Эйзенштейн писал, что когда он собрался снимать сцену «Броненосца…», в которой восставших матросов перед расстрелом накрывают брезентом, то его консультант, бывший морской

«Хороший мальчик», режиссер Оксана Карас

офицер, кричал: «Нас засмеют! Так никогда не делали!» На что Сергей Михайлович, по его словам, огрызнулся: «Если засмеют – так нам и надо: значит, не сумели сделать!» Но он сумел, да так, что этот эпизод вошел не только в историю кино, но и в писавшуюся советскими историками историю России.

Николай Лебедев. Проблема в том, что если вы покажете на экране реальную – я подчеркиваю: реальную! – жизнь как она есть, то это никто не будет смотреть и это никого не будет волновать, ибо зрителю нужен конфликт, нужна драма, нужны перипетии, нужен резко отличный от реальности ритм… Ну и все прочее, что составляет соль нашего ремесла. Так что, я бы сказал, наиболее точный образ кино как вида искусства – сказка. Когда вы смотрите «Золушку» Кошеверовой и Шапиро, вы же понимаете, что все это условность.

Виктор Матизен. Да, потому что это жанровое кино и его следует воспринимать по правилам этого жанра. Таково молчаливое, но всем понятное соглашение между авторами и зрителями. Другое дело, когда явно или молчаливо фильм предлагает одни правила игры, а играется по другим, никак этого не оговаривая.

Николай Лебедев. Я не увидел в «Ученике» нарушений правил игры, а изначально заданную автором условность, да, увидел. И принял ее. Кино в принципе сказка. Даже самая реалистичная картина все равно является искусственной структурой. На экране действуют не люди, а персонажи. Их жизнь – выдуманный мир. Когда мы смотрим «12 разгневанных мужчин», где двенадцать человек закрыты в одной комнате и спорят между собой, мы понимаем, что это не объективная реальность. Это другая реальность.

Виктор Матизен. Разумеется, я знаю, что на экране актеры, разыгрывающие пьесу, и даже знаю, кто именно играет главную роль, но это поставлено и сыграно так, что если бы я этого не знал, то мог бы поверить,

что передо мной документальная съемка, выполненная фантастической вездесущей камерой. Или богом, если бы я в него верил. Кстати, про «12» Михалкова ни за что бы так не сказал: почти сразу всплыла известная фраза Станиславского. А уж когда на экране появился герой в исполнении самого режиссера, просто вздрогнул от фальши, которую допускает столь одаренный человек.

Николай Лебедев. Это не относится к внешнему правдоподобию, только к внутренней убедительности. И я, в отличие от вас, совершенно иначе смотрю фильм Люмета, который мне нравится, но при этом я очень четко вижу, как он сделан, как играют актеры, как движется камера, как выстроен конфликт и все поворотные моменты, и иначе смотрю фильм Михалкова, который произвел на меня сильное впечатление. Я никогда не забываю о том, что фильм – это не жизнь, собственно это мне и интересно. И в упомянутом «Броненосце «Потемкин», и в «Октябре» того же Эйзенштейна, и в «Иване Грозном» мне дорог именно образ, а не документальный факт. Равно как и в хороших фильмах других режиссеров, даже если они построены на фактологическом материале. Не говорю уже о придуманных историях. Мне важна эмоция. Когда она передается мне с экрана, даже в очень условных картинах, я безумно благодарен авторам. Когда смотрю «Иронию судьбы…», я же понимаю, какая это условность. Но внутренняя правда рязановского шедевра такова, что я влюблялся в персонажей и верил в эту сказку. Эмоциональная безусловность и внешняя условность для меня абсолютно сочетаемые вещи. Как в «Амаркорде» или в «8½».

Виктор Матизен. И для меня они сочетаемы. Но внешняя условность названных вами фильмов подчеркнута их авторами. И, с моей точки зрения, наиболее стильные и потому сильные картины нынешнего конкурса – те, в которых условность откровенна: «Зоология», «Ученик», «Рыба-мечта». И те, где она практически отсутствует, то есть неигровые: «Чужая работа» и «Год литературы». А вы как присуждали награды – сначала выбирали главный приз, а потом остальные?

Николай Лебедев. Мы обсуждали картины – составлялся лонг-лист, который потом сокращался. Каждый выдвигал на каждый приз столько картин, сколько хотел. Мои предпочтения в программе отличны от ваших, но мне понятен ваш выбор, я с уважением к нему отношусь. Вы его и огласили, вручив приз Гильдии кинокритиков. Важно понимать, что каждый человек, который будет смотреть эту программу, будет выбирать что-то свое. Это хорошо – для того и снимается кино.

Из картин, которые не попали в список призеров, я бы обратил внимание, к примеру, на фильм «Разбуди меня». Мне кажется, что в этой картине есть интересная попытка осмыслить действительность с точки зрения жанра.

Виктор Матизен. Есть попытка смешать жанры, нового осмысления действительности нет. Во всяком случае, никто пока не написал, в чем оно заключается.

Николай Лебедев. Из того, что никто не написал, не следует, что этой попытки не существует. Мне достаточно, что я сам это увидел. Мне импонирует, что на «Кинотавре» были представлены картины для самой разной аудитории. Я считаю, что с этой точки зрения программа была составлена правильно. Есть кино фестивальное и есть кино, обращенное к более широкому зрителю. Сегодня очень важно, чтобы зрители вернулись в кинотеатры. Если это произойдет, у нас постепенно, мучительно, но неумолимо будут появляться *разные* фильмы. Когда зрители еще ходили в кино, Тарковского смотрело столько народу, сколько сейчас – самые кассовые картины. Да, другое время, не было такого количества развлечений и т.п. Однако в Америке, как известно, сохранили культуру коллективного кинопросмотра, поход в кинотеатр для американцев – привычка и необходимость. При том, что там огромное количество картин, которые не выпускаются на широкий экран. За счет поддерживаемого интереса к кино как к процессу, а не как к отдельным, из ряда вон выходящим фильмам, за счет жанрового и тематического разнообразия, а также развитой структуры проката возникает возможность появления произведений, рассчитанных на элитарную аудиторию, которые волнуют не всех. А когда кино показывается в пустых залах, оно умирает. Любое кино – и то, которое для зрителей, и то, которое ради экспериментов.

Виктор Матизен. Собственно говоря, наполнить залы не так уж сложно. Достаточно давать один сеанс в одном городе да еще с присутствием режиссера и пары известных актеров. Чтобы автор потом рассказывал, каким успехом пользовалось его произведение.

Николай Лебедев. Во-первых, в этом случае дело все равно быстро сойдет на нет, а во-вторых, вы же понимаете, что я говорю не про количество сеансов, а про количество зрителей, которые приходят в кинотеатры. Картины Тарковского смотрели пять миллионов советских людей, и это считалось «узкой аудиторией». Сейчас это считается достижением даже в массовом кино. В той же Америке на картины, к примеру, Скорсезе идут десять миллионов зрителей. Но этого достаточно для того, чтобы могли сниматься и авторские фильмы, и блокбастеры. Потому что американская индустрия очень хорошо работает еще и на международном рынке. Я не люблю слово «киноиндустрия», предпочитаю «кинопроцесс». Меня раздражают подсчеты в долларах – сколько фильм заработал. Важно, сколько зрителей пришли смотреть картину. Повторю: когда зрители вернутся в кинотеатры, вырастет и посещаемость тех картин, которые не рассчитаны на большую аудиторию.

Виктор Матизен. Если все расходы на производство и прокат – миллион, а в кассу упало три, его можно назвать успешным с тем же логическим основанием, что и блокбастер, собравший триста миллионов при суммарных расходах в сто. Важнее, чтобы картина могла обойтись без поддержки государства, которую оно регулярно использует в качестве поводка, попутно развращая продюсеров, у которых появляется

«Разбуди меня», режиссер Гийом Проценко

возможность заработать уже на стадии производства, не беспокоясь о прокате.

Николай Лебедев. Могу с вами согласиться в вопросе окупаемости, однако я не о ней говорил. И не о продюсерах. А мне, к слову, посчастливилось работать с продюсерами, которые заботятся о фильме, а не о том, чтобы набить карман. При этом я не могу согласиться с вашим суждением о государственной поддержке, ибо сегодня без нее наше кино просто рухнет и вообще ничего не будет. Причем в первую очередь рухнут именно экспериментальное, фестивальное кино, дебюты. Говоря о том, сколько зрителей пришли в кинозал, я говорю о кино как о массовом явлении, объединяющем людей, я говорю о единой мифологии, превращающей разрозненную публику в единый же организм. Лучшие фильмы вне зависимости от страны производства способны создать одной и той же силы эмоцию в самых разных уголках планеты. На «Списке Шиндлера» американцы плачут так же, как и японцы, как китайцы, как испанцы, и это слезы, вызванные очень сильной и очень человеческой эмоцией, слезы, вызванные катарсисом. Если же фильм не посмотрят зрители, то, как бы он ни был хорош, он так и останется рулонами целлулоида в жестяных коробках или файлом на электронном носителе. И никакого вам катарсиса, никакой эмоции. Ничего. Что до экономики кино, то убыточными могут быть многие фильмы, а кинопроизводство в целом – прибыльным. Для этого необходимо правильно выстроить структуру киноиндустрии, а также кинопроката как ее неотъемлемой части.

Виктор Матизен. Если вы включаете в их число онлайновые кинотеатры и другие формы платного проката, это в принципе возможно.

Николай Лебедев. Думаю, что, в отличие от телевидеопродукции, кино предназначено для больших экранов и совместных массовых просмотров. Но для этого необходимы фильмы, которые не разочаровывают.

«После тебя», режиссер Анна Матисон

Чтобы люди пусть не сразу, но поверили, что смотреть можно и российское кино. Как вы помните, еще лет пятнадцать назад его почти не смотрели. Сейчас худо-бедно, но на что-то идут. И меня порадовало, что некоторые картины «Кинотавра», будучи сделанными вовсе не на потребу низким вкусам, рассказывая серьезные истории и поднимая важные темы взросления человека и развития его внутреннего мира, ведут этот разговор так, чтобы люди, которые пришли в кинотеатр, хотя бы часть из них, заинтересовались предметом авторских раздумий.

Это дает надежду на то, что наше кино не превратится в лабораторную, келейную субстанцию, которую смотрят только создатели самих фильмов и критики. Если этот процесс поиска диалога с широким зрителем остановить, если его не поддерживать, боюсь, дело кончится тем, что и у критиков не окажется работы, потому что кино – дорогостоящее удовольствие. Будут появляться, может, три картины в год, которые посмотрят несколько критиков. Подозреваю, что не только создателям фильмов, но и критикам хочется общаться с аудиторией, обсуждать фильмы и делиться своими мыслями.

Виктор Матизен. Спасибо, что вы о нас заботитесь. Но какие из тех фильмов, которые вы наградили или только просмотрели, имеют, по-вашему, зрительский потенциал, сравнимый, например, с потенциалом того же «Экипажа», про который я – не глядя, но помня успех вашей «Легенды…» – сказал, что он соберет миллиард?

Николай Лебедев. Делать прогнозы не стану, но мне кажется, что, допустим, «Хороший мальчик», «Разбуди меня», отчасти «Огни большой деревни», а также «Коллектор» могут вызвать отклик. Сколько именно людей соберется их посмотреть – не знаю. Сейчас это зависит в том числе и от того, как картину подадут. Но то, что называют «зрительским сарафаном», у этих картин будет, наверное, благожелательным,

потому что они разговаривают на понятном языке – ни в коем случае не разжевывают, не сюсюкают, а нормальным языком говорят о сегодняшних проблемах.

Виктор Матизен. Я тоже не оракул, но не удивлюсь, если наиболее зрительским из конкурсных фильмов окажется ваш главный призер.

Николай Лебедев. Это не мой призер, а призер фестиваля. В любом случае, я уверен, что у людей, которые будут смотреть картину «Хороший мальчик» в кинозале или на телеэкране, она вызовет человеческий интерес. Когда ты смотришь не рассудочно, не отстраненно, не вычитывая темы и проблемы, а опрокидываешься в историю, сопереживаешь персонажам, смеешься, горюешь вместе с ними... Когда я был просто зрителем, я не думал о социальных вещах, да и сейчас, в общем, о них не думаю, а откликаюсь на истории, рассказанные сердцем. Я плачу или смеюсь, потому что меня они по-человечески трогают. Очень просто рассказанные истории. Но это высшая простота.

Виктор Матизен. А можно рассудить иначе: о сложных вещах нельзя говорить простым языком, не оговаривая того, что для их адекватного понимания нужен язык, который может стать понятным только после его изучения. Простота обманчива и в науке, и в искусстве. Не стоит внушать слушателям иллюзию, что популярная лекция позволит им понять теорию тяготения, а незамысловатая история про то, как Ваня любит или ненавидит своего папу, даст что-то кроме полуторачасовых сантиментов и отвлечения от собственных проблем, с которыми мог бы разобраться профессиональный психоаналитик. Но в нашем споре, кажется, прояснилось, почему вы дали главный приз «Хорошему мальчику».

Николай Лебедев. Я просто высказываю свою точку зрения. Именно свою, а не жюри. При этом хотел бы напомнить: бóльшая часть членов жюри – а в нашу «судейскую коллегию» вошли известные в кино специалисты, люди с именем и серьезным послужным списком – высказалась за этот фильм. Можно не соглашаться с этой позицией, но не уважать ее или отрицать ее обоснованность на том основании, что существует ваша, отличная от жюри точка зрения, которую, к слову, никто и не ставит под сомнение и которая вполне предсказуема, я бы даже сказал, классически предсказуема, – довольно странно. Призы «Кинотавра» достались фильмам разных направлений, а не одного-единственного. И это обстоятельство мне очень нравится. Потому что мы должны видеть спектр, а не единственную краску. Меня также смущает формулировка «вы дали приз». Это не моя позиция, а консолидированная позиция членов жюри. Но единогласия у нас не было практически ни разу. И это совершенно естественная ситуация, когда собираются семь профессионалов-практиков. Мы вообще не судили, а высказывали свое мнение. Дальше это арифметическим способом все складывалось. Вы не можете не понимать, что общее решение не всегда совпадало с моей личной оценкой. То же касается и других членов жюри. Мы так и договорились с самого начала, что каждый

может оказаться в меньшинстве, но результат определит мнение большинства.

Виктор Матизен. А если конкретно – в каких случаях вы оказывались в меньшинстве?

Николай Лебедев. Мне кажется, было бы бестактно с моей стороны говорить об этом. Потому что я – одна седьмая часть жюри и отвечаю за все решения, даже если я с ними в той или иной степени не согласен. Но если я начну говорить: «Я-то думал иначе, я бы дал призы другим фильмам», это будет неэтично по отношению к остальным членам жюри, которые выступали консолидированно, как единый организм. Нам очень хотелось, чтобы наши решения обозначили векторы развития нашего кино. Это действительно принципиальная позиция. Могу сказать, что помимо тех выводов, которые можно сделать из распределения призов и того, что я сказал вам, я обратил внимание на актерские работы Виктории Исаковой и Светланы Брагарник в «Ученике», Сергея Безрукова в картине «После тебя» и еще на ряд фильмов и работ в фильмах.

Виктор Матизен. Несколько слов о награде за лучшую мужскую роль, потому что против лучшей женской для Натальи Павленковой в «Зоологии» никто вроде бы не высказывался. Слышал похвалы Гоше Куценко во «Враче», Владимиру Мишукову в «Рыбе-мечте», Кириллу Полухину в «Иване».

Николай Лебедев. Вы назвали роли, на которые мы тоже обратили внимание. Но у нас был только один приз. Мы долго спорили, решали, судили-рядили и выбрали роль Хабенского.

Виктор Матизен. Но все же почему именно эту роль? Сочли ее самой виртуозной или самой эмоциональной? Или вы оценили мастерство Хабенского, позволившее ему сыграть моноспектакль, удерживающий внимание простодушных зрителей?

Николай Лебедев. Хабенский действительно справился с трудной задачей, ведь у него, строго говоря, не было вообще никаких подпорок, и он, что называется, на собственном нерве провел аудиторию сквозь все эмоциональные пороги и повороты истории. И простодушие зрителей тут ни при чем. Это бенефисная роль, так что с формальной точки зрения она обращала на себя большее внимание. И слава богу, что такая роль не одна была. Вы сами назвали сильные работы, которые встают вровень с этой. Безруков, например, или Полухин, который после «Ивана» появился в совершенно другом, ярком, неожиданном, образе – милиционера в конкурсном фильме «Огни большой деревни», где его не узнать… И Гоша Куценко, на котором держится его режиссерский дебют, деликатно и глубоко играет врача. Я уж не говорю про «Ученика»: Кирилл Серебренников виртуозно выстраивает огромные сцены, мастерски переключает внимание зрителя – это здорово сделано. Программа давала нам возможности выбирать, спорить, осмыслять.

Виктор Матизен. Не кажется ли вам, что с приходом Мединского сильно возросло идеологическое давление на кинематограф со стороны

«Огни большой деревни», режиссер Илья Учитель

Министерства культуры и государства в целом, которое и привело к тому, что Год российского кино критики назвали кризисным?

Николай Лебедев. Лично я с этим давлением не сталкивался, а за других отвечать не могу. В Сочи я впервые за долгое время смог посмотреть срез нашего сегодняшнего кино. С 2010 года я был, как говорил Хичкок, «в шахте» – все время снимал. У меня не возникло ощущения, что фильмы «Кинотавра» задавлены «идеологической пятой». А насчет стонов про кризис, это опять же излюбленная тема всех времен и народов, «говори – и не ошибешься». Я читал стенограмму обсуждения фильмов Московского кинофестиваля, и один из членов жюри, очень известный кинематографист, произнес: «Это далеко не лучший фильм Феллини, это кризисный фильм…» Речь шла о картине «8½».

Виктор Матизен. Почему американское кино завоевывает мир, а российское при всем желании не может этого сделать?

Николай Лебедев. Мне кажется, вы сами знаете ответ. Американская киноиндустрия синтезировала мировой опыт. Голливуд приглашал и приглашает режиссеров и актеров отовсюду. Они ищут универсальный язык, который рассказывает те истории, которые построены по очень понятным универсальным правилам, которые сформулировал еще Аристотель. У нас же по-прежнему доминирует мнение, что зритель должен идти к нам, а не мы к нему. Кончилось тем, что к нам не идет даже наш собственный зритель, не то что мировой.

Если мы хотим, чтобы наше кино смотрели, нам важно искать коммуникацию со зрителем, как это и делает в своей массе американский кинематограф. Опыт советского кино свидетельствует о том, что фильмы, которые были интересны отечественной аудитории, шли и за рубежом. Но это еще и рыночный вопрос. Американцы продвигают свое кино, а мы перестали это делать.

«Белый Бим Черное Ухо» Ростоцкого и «Экипаж» Митты купили сто стран. А оскаровский лауреат «Москва слезам не верит» Меньшова, а «Табор уходит в небо» Лотяну, а «Война и мир» Сергея Бондарчука?..

Виктор Матизен. Безусловно, штучные успехи были. Но меня интересует другое. С конца 20-х годов прошлого века и до революционного V съезда кинематографистов в 1986 году наше кино финансировалось исключительно государством, которое определяло, что нужно и что не нужно народу. Так почему же государственная политика в области кинематографа не сделала советское кино востребованным во всем мире, хотя это было бы крайне выгодно советским идеологам? Может, загвоздка была в заведомо ложных установках?

Николай Лебедев. Конечно, и в них. Однако также и в отсутствии нормально развивающегося жанрового кино – попробовали бы вы снять в советское время, скажем, «Челюсти» или «Психоз». Но при этом, заметьте, когда советская система кинопроизводства и кинопроката была проклята и скончалась, рухнуло все – и производство, и прокат. И нашего кинематографа вообще не стало. Я это знаю изнутри. По-моему, ни одна кинематография в мире не пережила такой катастрофы за столь короткий отрезок времени. Мне кажется, в вашем вопросе вы смешиваете белое и толстое: идеологию и государственную поддержку. Что до государственной поддержки, то вы и сами знаете, как много стран ввели протекционистские меры в отношении своего кино.

Виктор Матизен. Поддержку с идеологией смешивает наше государство, когда берется направлять кинематограф, как сейчас. А я думаю, что если бы советская власть не надела на киновольницу железный ошейник, то сегодня мы могли бы на равных тягаться с Голливудом, который был создан выходцами из России в условиях свободы от государственной узды и чиновничьего тупоразумения.

Николай Лебедев. За эти сто с лишним лет у американцев в кино своих проблем со свободой было предостаточно: был кодекс Хейса, и жестокая цензура, и продюсерский диктат, уничтоживший карьеры Гриффита и Штрогейма. Другой вопрос, что при этом в Америке во главу угла ставились интересы зрителя, вернее, кассы. Словом, вы приводите к тому, о чем я и толкую: кино без зрителей не может существовать. Лично я четко разделяю вопросы государственной поддержки кино и идеологического диктата. Без протекционистских мер национальная кинематография умирает, слишком уж это дорогой вид искусства. Опыт нашего новейшего кино показывает: без господдержки не справимся. Напоминаю: российский кинематограф умер в 90-е годы. Отдельные фильмы были, а кино как процесса не стало. И кинозрителей не стало. Другое дело, что нельзя путать господдержку (финансовую или же законодательную) с диктатом или нахлебничеством. И, используя меры по защите и поддержке нашего кино, нужно создавать кинематографию, которая отвечает запросам самых разных слоев аудитории и которая в будущем окажется способна себя окупать и поддерживать сама. Сейчас мы пытаемся в очередной раз все начать практически с нуля.

И в индустрии, и во взаимоотношениях со зрителем. Уже есть положительные сдвиги. Еще лет десять-двенадцать назад у нас просто не было профессиональных вторых режиссеров, ассистентов… Это была полная катастрофа. Для того чтобы индустрия функционировала, нужно, чтобы кино снималось. Так что мне трудно предъявлять претензии как к российскому кинематографу, так и к государству…

Мы потеряли зрителей как класс. Причем я говорю не про зрителей, которые ходят – или, вернее, не ходят – на российское кино. Я говорю про кинозрителей в принципе. Все знают, что Спилберг – это супервеличина, но на сеансе его «Шпионского моста», который я смотрел в московском кинотеатре, сидели еще два человека. Правда, это был дневной сеанс, но то же было и на картине Финчера «Исчезнувшая». При том, что это очень профессиональное, совсем не заумное кино. А в Лос-Анджелесе я пошел в четырнадцатизальный кинотеатр в каком-то молле в центре города и был потрясен тем, что на «21 грамме» Гонсалеса Иньярриту зал был полон, как все остальные, и ни у кого не звонили мобильники, и никто не жевал попкорн. У нас такого сейчас просто не бывает. А в Штатах на разные картины ходят. И обсуждают их дома и в компаниях. Там понимают, что фильм в кинозале – это и есть кино. А фильм на компьютере или по телевизору – это лишь представление о нем.

Я очень надеюсь, что если будут появляться картины, которые интересны пусть и небольшой аудитории, но на *киноэкране*, то эта аудитория будет разрастаться, так как их зрители передадут другим, что, идя на российский фильм, они не обманутся в своих ожиданиях. Фильм может быть лучше, может быть хуже, но есть шанс, что в следующий раз тоже будет интересно. Тогда у нашего зрителя не будет ощущения, что они совершают подвиг, раз в пятилетку выбравшись в кинотеатр. ◆

Игорь Сукманов

МНЕ НЕ БОЛЬНО

Когда председатель жюри Николай Лебедев объявил лучшим фильмом Сочи-2016 «Хорошего мальчика», мир не пошатнулся. Однако это решение в контексте «Кинотавра» вполне потянуло на программное заявление, своеобразный радикальный жест, подобный легендарному вердикту Дэвида Кроненберга наградить в Канне неведомую «Розетту» братьев Дарденн. Что, собственно, произошло?

Награда нашла не просто «хороший/плохой» фильм, а артикулировала судьбоносный «поворот винта». В случае с Канном это знаменовало революционную смену эстетик, когда постмодернизм в расцвете сил и амбиций вдруг пал перед новым экранным реализмом, после чего сместилась кинематографическая земная ось и авторский кинематограф начал развиваться в ином русле, порождая Зайдля, Лозницу, «румынскую волну», филиппинских вундеркиндов. Что касается «Кинотавра», который с приходом Александра Роднянского нащупал у российского кино пульс и стал его ведущим диагностом, то столь показательная победа «доброго кино» очевидно прозвучала как вызов, брошенный фильмам «злым», «неудобным», «морально обеспокоенным». В более широком смысле вердикт «Кинотавра» узаконил то, что давно витало в воздухе и будоражило кулуары, – отечественный авторский кинематограф утрачивает свою преференцию в России. «Кинотавр» не просто демонстрировал годами срез русского кино, скрещивая арт и мейнстрим, не просто констатировал положение дел в отечественной киноиндустрии. На правах главного фестиваля России он пытался влиять на сам процесс, подставляя плечо талантливым авторам и картинам, не идущим на компромиссы со зрителем и властью. Ведь даже в лучшие времена, когда политика не вмешивалась

«После тебя», режиссер Анна Матисон

в дела искусства столь грубым способом, «Кинотавр» знавал бури пострашнее. Достаточно вспомнить историю с фильмом Алексея Балабанова «Груз 200», которая спровоцировала гражданскую войну в умах. Скандал обернулся для «Кинотавра» триумфом, и в ближайшие годы невозможное стало возможным: то, что еще недавно считалось маргинальным, с его легкой руки объявлялось шедеврами нового времени. Победы «Шультеса» и «Волчка» провоцировали дискуссии, фильмы удостаивались своих пятнадцати минут славы, пробиваясь в ограниченный прокат и создавая профессиональные фанклубы Бакурадзе и Сигарева.

Но в последние годы ситуация в отечественной кинематографии стала претерпевать колоссальные метаморфозы. Государственная политика по обескровливанию умного и смелого кино, непредвзятого к реальности, начала приносить плоды. Последний «Кинотавр» явил нам первую волну картин, которые можно считать образчиками гражданского эскапизма.

Добрую половину из них уже успели окрестить жанровыми телемувиками за иллюстративную красивость кадра и однослойность мысли (по примеру «Врача» Юрия Куценко, «После тебя» Анны Матисон). Другую часть заарканил дух постмодернизма и витиеватого «синефильства» (наподобие линчевидной «Рыбы-мечты», нуаровского «Разбуди меня»). В принципе, все те же мейнстрим и арт. Только бросается в глаза другое. В российском кино оба эти направления при всей разнице целей и задач в нынешние времена связывает одна существенная вещь: они заняты реабилитацией лакировочной реальности. Настаиваю: не эстетизацией реальности, а именно реабилитацией, а по сути ее ловкой и прагматичной подменой.

Россия, увиденная глазами новейшего кинематографа, разительно отличается от той, в которой мы живем, которую знаем. В подавляющем

«Разбуди меня», режиссер Гийом Проценко

большинстве случаев экранная Москва – это дивный мегаполис, в котором 365 дней в году светит солнце, небо пронзительно голубое, дороги не запружены транспортом, а люди улыбчивы и нарядны. Герои походят на обеспеченных буржуа, даже если это простые корректоры или работники пограничных служб. Праздничному облику Москвы вторят фасады-проспекты Санкт-Петербурга, Владивостока и милые глазу экстерьеры провинции. Практически в каждом втором фильме мы любуемся панорамными планами городов, снятых с высоты птичьего полета, сияющих огнями и источающих довольство, спокойствие, порядок. Кадры эти практически не отличаются один от другого и кочуют из фильма в фильм. Функционально они играют роль своеобразных клиповых перебивок между действием, что с головой выдает их сериальную натуру. Однако лишенные фильмической природы, они тем самым избавляются от так называемого авторского субъективизма, а следовательно, создают вроде как непридуманный образ всеобщего благополучия.

На фоне этого привлекательного задника могут разворачиваться людские драмы. Герои могут глубоко страдать от одиночества, болезней, неразделенной любви, мучиться совестью и этическими вопросами. Только теперь их несчастья, страхи, потери удалены на безопасное расстояние от черных лестниц и подворотен социального контекста. Зрителю вменяется переживать, но без боли, без катарсиса и без проклятых вопросов о правде нашей жизни.

Эскапизм новых авторов России может быть осознанным или бессознательным, но только сейчас он приобрел декларированные черты. Жанровое кино для домохозяек и интеллектуалов действительно превращается «в большое индийское кино с пальбой и танцами». В приоритете у авторов – и, что характерно, преимущественно у молодых авторов – оказываются легкие жанры: комедии и мелодрамы, на худой

«Сдается дом со всеми неудобствами», режиссер Вера Сторожева

конец детективы, которые настойчиво призывают к добру и свету. Герои-циники на поверку оказываются милейшими созданиями. Они, как поется в советской песенке, «на лицо ужасные, добрые внутри». Цивилизованные «дикари» – коллекторы-вышибалы, хореографы-бизнесмены, врачи-ловеласы, астронавты-авантюристы, несмотря на весь свой неисчерпаемый арсенал новообретенного хамства и сарказма, по авторскому хотению наследуют черты героев «народных» кинофильмов позднего СССР. С той лишь разницей, что их духовные собратья – это вовсе не мятущиеся Зиловы или Сергеи Макаровы, герои «Отпуска в сентябре» и «Полетов во сне и наяву», а их безобидные лирические копии – Афони, Ипполиты и Иваны Травкины.

Пестуемая актуальной идеологией ностальгия по «старым песням о главном» находит своих приверженцев в стане отечественного артмейнстрима. Образцом для подражания и вдохновения им служит тонкое простодушие советского масскульта. Но даже эта тонкость, которая в былые времена позволяла скрывать подспудное недовольство застойной жизнью, сегодня выглядит как чистейшая лирика. Пересматривая в тысячный раз «Ивана Васильевича…» или «Большую перемену», никто уже и не подумает иронизировать по поводу маразма советского образа жизни. Зато обаяние героев, остроумие диалогов и все та же солнечная картинка «былой натуры» вызывают умиление. Эту вырванную из контекста утраченную эмоцию рая по-советски теперь пытаются пересадить на современную почву, чтобы пробудить в зрителе сочувствие и доверие к теперешней жизни.

Дрейфующий в направлении кино чистого досуга артмейнстрим в российском кино все больше приобретает черты «арт-трэша» или «трэш-мейнстрима», какой-то немудреной локальной ниши с раздутыми амбициями. Удивительно, как скоропалительно российское кино вдруг начало сдавать позиции, прогибаясь под нажимом набирающего

«Зоология», режиссер Иван И. Твердовский

силы государственного прессинга. В одних случаях оно включило защитный пофигизм («Хороший мальчик», «Огни большой деревни»), в другом не преминуло явить невинную приверженность великодержавной фанаберии. Не вызывает сомнения, что российский балет лучший в мире («После тебя»), что российские врачи порядочней своих немецких и израильских коллег («Врач»), что женщины в России самые жертвенные и прекрасные («Сдается дом со всеми неудобствами») и что самый страдающий класс России – это общество сытых литераторов («Год литературы»).

Кажется, что ведущим лозунгом в Год кино стала негласная команда: «Сделай вид, что ты поправляешься», и большинство авторов незамедлительно ей последовали. Поразительно и то, что подавляющее число этих авторов – дебютанты, которым сам бог велел обостренно реагировать на окружающий мир. Лишь немногие из них пытались избежать гавани внутреннего комфорта, отображая в своих работах реальное состояние душ и положение вещей. Из фильмов пропала берущая за горло, щемящая интонация, улавливающая нерв времени. Разве что картина Надежды Степановой (при участии Сергея Иванова) «Я умею вязать» выглянула за фасад казенного искусства и весьма точно, раскрывая тему меланхолии юности, передала витающее в воздухе настроение апатии и гнета. Эта альтернативная мелодика авторского голоса – местами прекрасная, местами впадающая в маньеризм – не стала открытием, но хотя бы прозвучала чистой нотой душевного смятения, как оказалось, столь дефицитного в наше время.

Нынешний «Кинотавр» указал не только на сужение гражданского авторского поля, но обозначил еще одну болезненную тенденцию. Индустриальное искусство все больше ориентируется на рынок и вынуждает художников приспосабливаться к его потребностям. Даже те режиссеры, которым посчастливилось сохранить независимость

суждений и объявить бой царящему в обществе мракобесию, способны действовать прагматически. Их протестный дух может вскрывать нарывы, не считаясь с конъюнктурой рынка, а может делать это с расчетом на производимый эффект. Так выходит, что самое честное, зрящее в корень кино тоже готово лукавить, выступая частью фестивальной франшизы.

Разумеется, самыми громкими премьерами «Кинотавра» стали картины «Ученик» Кирилла Серебренникова и «Зоология» Ивана И. Твердовского. Они вроде как спасли честь конкурсного мундира и как по нотам сыграли роль важных актуальных фильмов. Но вместе с тем они нарушили чистоту эксперимента, сделав ставку на беспроигрышные с позиции фестивальных радикалов инновации и эпатаж.

Пронизанная яростью и пламенным неприятием общественного порядка в России, вступившей в фазу новейшего средневековья, картина Серебренникова при всей остроте момента оказывается чужда российской органике. Иногда одной хлесткой реплики достаточно, чтобы убить подлинность. Западноевропейский слух не почувствует разницы, в то время как ухо человека, вышедшего из советской шинели, никогда не поверит в то, что простая русская тетка с продовольственной сумкой заведет с сыном-подростком разговор о «неконтролируемой эрекции». На театральных подмостках, где слово весит больше, такая условность была бы допустима, но на экране, где оживает жизнь, подобные реплики звучат диссонансом.

Занимательная «Зоология», в свою очередь, также питает слабость к внешним эффектам. Она экстравагантна, дерзка и смешна, и одно это уже превращает картину в долгоиграющий фестивальный хит. Объектом презрения в фантасмагории о хвостатой женщине выступает консервативная затхлость, которая довлеет над социумом и подавляет наши индивидуальности и свободы. Твердовский ратует за раскрепощение духа и с непринужденностью преодолевает общественные табу. При этом он не перегибает палку, не копает вглубь, а больше скользит по поверхности, чтобы не подвергать публику слишком сильным эмоциям и не отпугивать ее. «Зоология» зависает в комфортной для режиссера нише между анекдотом и притчей, что делает картину одинаково интересной для самых разных групп зрителей. Но достигнув этой золотой середины, она начинает проигрывать в уникальности и ставит под сомнение серьезность намерений. Конечно, своей странностью она равняется на модного «Лобстера», но все же упускает шанс сравняться с гоголевскими фантомами.

Фестивальные компромиссы и компромиссы гражданские – все сошлось на 27-м «Кинотавре». Символическая победа «Хорошего мальчика» над «ужасным» «Учеником» ведь тоже многими принимается за компромисс. Но так ли это? В результате в непростительно «злые» времена восторжествовало «добро». Классический хэппи энд. В кино такой финал сулит облегчение. Вот только в жизни, оказывается, это бывает ровным счетом наоборот. ◆

Никита Карцев

СМЕРТЬ ИМ К ЛИЦУ

Программа короткого метра 27-го «Кинотавра» включает в себя 26 фильмов. Больше, чем когда бы то ни было. Но за этой многочисленностью кроется не столько разнообразие, сколько растерянность. Попытка найти какую-то тему, тенденцию, образ, режиссера, с чьим именем или найденным решением мы сможем ассоциировать наше кино в будущем. И постоянное ускользание этой тенденции, образа, режиссера.

Каждый второй фильм притворяется чем-то вроде современной притчи, в лучшем случае – городским анекдотом. А по сути это попытка высказаться о ком угодно (и о чем угодно), только не о личном, не о больном. Чтобы не выдать себя, не сболтнуть лишнего. Больше всего усилий тратится на декорации, на стремление сделать красиво, а оттого красота выходит такая же декоративная, буквальная. Как квадратные метры двухуровневых квартир, лепнина на фасаде или жемчуг на шее.

Новая примета времени – обилие кадров, снятых с квадрокоптера. Обычная вещь, которая довольно легко объясняется техническим прогрессом – доступностью и простотой соответствующего оборудования, которое позволяет в любых условиях сделать эффектную панораму с верхней точки. Взлететь над городом, деревней, лесом, степью, как какой-нибудь Феллини. Но полет камеры еще не означает полет воображения. Что здесь точно парит в облаках, так это голова автора. А оттого и фильмы эти будто оторваны от земли. Существуют в каком-то другом, инфантильном измерении. Но это не самый тревожный сигнал, который исходил с экрана.

Вполне логичным выглядит решение жюри отдать главный приз Вадиму Валиуллину за фильм «Кредит». Во-первых, это комедия, то есть представитель самого распространенного и успешного жанра на «Кинотавре».

←
«Кредит», режиссер Вадим Валиуллин

Во-вторых, главная героиня – само воплощение инфантильности. Она покорно плывет по течению, проходя на своем пути все те пороги, что проходят многие из зрителей. Замужество, кредит, планы о ребенке. Даже такая вещь, как измена мужа, подана буднично, без какой-либо трагедии, как естественное течение жизни. Но на этом внешние сходства заканчиваются, а в дело вступает принципиально иное, парадоксальное (а оттого убийственно точное) содержание.

Первый раз героиню выведет из равновесия визит в банк. Она намерена внести первый платеж за взятую в ипотеку квартиру и только тут вникает в суть слов, прописанных в договоре мелким шрифтом. О том, что сначала она должна выплатить все проценты, а только потом – непосредственно сумму займа. Почувствовав подлог, она пробует защитить свои права, но тщетно. Решение приходит неожиданно, уже в другом кабинете – на приеме у врача. Зайдя к нему за обычной справкой, чтобы удостовериться, что она может забеременеть, героиня узнает о смертельном диагнозе. Ей остались считаные дни. И тут – наперекор жанру – страшная новость оборачивается робкой надеждой. Надеждой, потому что по тому же самому ипотечному договору ее жизнь застрахована на полтора миллиона рублей. А робкой, потому что сумма страховки хоть и внушительная, но недостаточная, чтобы погасить кредит целиком.

Валиуллин выводит образ, который вызывает одновременно смех и ужас узнавания. Кредит – что-то будничное, понятное, прогрессивное. И одновременно – порочное, безнравственное. Другими словами, понятие не столько экономическое, сколько философское. Трудно удержаться от затасканной фразы про то, что каждый из нас получает от рождения несколько кредитов. Первым и главным из которых является сама жизнь. И героиня распоряжается им в крайне эффектной манере. Ее отличительная черта – та самая инфантильность, граничащая с апатией. Встречаясь со смертельным диагнозом, эта черта вырастает до размеров суперсилы. Так классическое «авось» трансформируется в нерушимое «по..й», делая ее бесстрашной, непобедимой. Главная фраза фильма: «Сосни х..ца». Такими словами разговаривают друг с другом по SMS героиня и ее главный враг, сотрудница банка – еще одна инфантильная барышня, которая совмещает консультации клиентов с поиском дешевого отеля в Турции. За этой подростковой бравадой – жуткий перевертыш. Это не просто обмен вербальными ударами, не примитивная риторическая дуэль. Каждое новое сообщение несет в себе настоящую, а не метафорическую смерть. Либо отложенную, как в случае главной героини, либо уже случившуюся – вроде падения пассажирского самолета с ее мужем-стюардом на борту. Именно денежная компенсация за его смерть («потерю кормильца») должна покрыть недостающую сумму ипотечного кредита и стать финальным аргументом в споре с ненавистным оппонентом.

На эффект достоверности работает сама полулюбительская манера съемки. (Фильм снят с бюджетом в 8000 рублей, о чем гордо сообщается в финальных титрах.) А абсурдность ситуации подчеркивается

«Сестры», режиссер Наташа Меркулова

счетчиком, которым сопровождается повествование. Автор наглядно демонстрирует, из чего складывается наша жизнь: зарплата минус стоимость бутылки пива, побитого автомобильного бампера, выкуренной сигареты. Только один раз появится надпись другого свойства: «И тут совершенно бесплатно пошел снег». Эта надпись и этот снег – привет из иной жизни. Соприкосновение с чем-то настоящим. Чем-то, у чего нет ценника. То есть бесценного. Автор не зацикливается на сладкой метафоре, оставаясь в рамках (вос)созданного изуверского мира. Смерть здесь, особенно преждевременная или насильственная, – способ сохранить лицо, надломить обстоятельства, вырваться из серой массы, возвыситься над ней. Так что она вызывает не страх, а азарт.

В финале режиссер оставляет героиню в одиночестве на крыше. В неэмоциональном поведении героини, в ее спокойной реакции на победу (только что была отправлена последняя, сокрушительная SMS сотруднице банка) – стоицизм нового толка. Она стоит на краю с баклажкой пива и сушеной рыбкой (главный деликатес в этих краях) на фоне какого-никакого, но городского пейзажа. Настоящая идиллия накануне конца света. Так можно было бы вообразить себе пикник на склоне Везувия в последний день Помпеи.

Другим идеальным комментарием к программе короткого метра «Кинотавра» служит концептуальный фильм Turnaround Дмитрия Лесневского-младшего. Сюжет прост: группа стариков выезжает на автобусе на чистенькую лесную опушку. На ней как ни в чем не бывало покоится карусель. Старики забираются на карусель седыми, морщинистыми, а слезают звонкими детьми. Так же, хохоча, устремляются в автобус, чтобы уехать с опушки снова молодыми, но в последний момент поворачиваются на гулкий звук. Это одна из девочек, чуть отстав от компании, предлагает попутчикам поиграть с ее воображаемым мячом. Попутчики не против. Как следует наигравшись, сами того не заметив, они снова

«На дачу», режиссер Алексей Наумов

оказываются на карусели. Та проворачивает героев еще на круг, отчего они возвращаются в исходную точку, слезая с карусели опять стариками. Понурые, забираются обратно в автобус. В то время, как девочка, не выпуская из рук воображаемый мяч, устремляется в сторону леса.

Теннисисты в «Фотоувеличении» Антониони перекидывались несуществующим мячом, подчеркивая иллюзорность, неуловимость, невозможность буквального толкования жизни. Тот же невидимый мяч, но в контексте фильма Turnaround оказывается символом инфантилизма. Отказа от воли, реальности, вообще жизни. Turnaround оставляет еще один магический, устрашающий образ – той самой девочки, уходящей в лес. Кто она? Трикстер, дьявол, другой представитель темных сил? Или единственный разумный человек, решивший начать жизнь с чистого листа – в отрыве от цивилизации?

Так же, на стыке реальности и иллюзии, работает Григорий Коломийцев в драме «Мария». Мария – имя главной героини, матери террориста. Весь фильм – ее короткий разговор с сыном, который устроили два сотрудника спецслужб в штатском. Они появляются в доме Марии без приглашения и с ходу просят связаться с сыном по спецсвязи, чтобы попытаться уговорить того отпустить заложников.

Действие фильма, почти полностью происходящего в стенах одной квартиры, обрамляют кадры в бассейне. В прологе молодой, спортивного вида мужчина только отправляется в заплыв. А в финале, перед самыми титрами, заканчивает тренировку и выбирается на бортик. Этот заплыв – механический ритуал самосовершенствования, лишенный цели, а значит, и смысла – ведь на соседних дорожках никого, как нет никого вдоль бортика.

Главный прием здесь – звук. Тонкая и сложная работа с шумами, тщательное воспроизведение всех помех между матерью, прижимающей к уху трубку, и ее сыном. Обычная техническая подробность

«Закат», режиссер Андрей Анненский

становится еще одной метафорой дискоммуникации, недопонимания. А полученный фильм – историей не про терроризм, а про неустроенность, ненужность. Про отчаянную попытку самоидентификации. И растущую на наших глазах пропасть между двумя самыми родными существами: матерью и сыном.

Это еще не открытие, но шаг к нему. Попытка подойти к одной из главных проблем XXI века с другой стороны. Посмотреть на террориста как на такого же человека, у которого есть мать, а между ними – холодный разговор в присутствии свидетелей. Прерываемый щелчками и прочими низкими шумами радиопомех. Другими словами – никакого разговора между ними нет. Только колючее недопонимание – с ее стороны. И тотальное одиночество – с его. Снова, как и в случае с «Кредитом», на первый план выходит смерть как единственный способ оправдать собственную жизнь. На этот раз – через совершенное преступление, приношение себя (и невинных людей вокруг) в жертву.

Смерть – главный герой еще одного конкурсного фильма. «Забелин» Ники Барабаш и Андреаса Костандакеса, как и «Мария», назван по имени главного героя и тоже рассказывает о взаимоотношениях родителей и детей. Только в данном случае – отца и сына. Старший Забелин – путевой обходчик с криминальным прошлым – обнаруживает, что сын с пугающим сходством повторяет его путь в молодости. А потому, не дожидаясь, прежде чем тот доведет это сходство до логичного конца, то есть до тюрьмы, Забелин убивает сына из ружья. А там и сам кончает жизнь самоубийством. Однажды совершённая ошибка возвращается через время, чтобы окончательно сбить с ног. И снова единственный способ разрешения ситуации, предложенный автором, – это смерть.

Еще более спорный сюжет предлагает Роберт Дэф в драме о мести «Неевропа». Категорическое, ультимативное противопоставление, вынесенное в название, оборачивается таким же прямолинейным

повествованием. Облачившись в спецжилет, горящий ярко-оранжевым пятном на фоне снега, главный герой притворяется рабочим, чтобы подобраться ближе к двум дворникам из числа приезжих, которые когда-то убили его сына.

Оставив только цель – отомстить во что бы то ни стало, – режиссер лишает своих героев подлинных мотивов и причин. Что случилось между рабочими и сыном главного героя? Что спровоцировало конфликт? Как он разрешился? Как, в конце концов, дело дошло до личной мести, в обход всех остальных способов осуществления правосудия?

Режиссер выносит за кадр не просто точечные подробности, а фильм целиком, оставляя зрителям только следствие: изнурительную до тошноты погоню одного живого существа за другим. Подобный прием с умолчанием работает, когда упущенные подробности относятся к категории чего-то само собой разумеющегося. Вещей, по которым в обществе достигнут определенный консенсус. В контексте данной темы такой консенсус и правда есть, во всяком случае в версии мира, транслируемой российскими федеральными телеканалами. То есть деление мира на «своих» и «чужих». Формально проблемы фильма лежат в поле драматургии. Но их корень – в изначально смещенном центре тяжести. В той самой частице «не», вынесенной в название, в выбранном негативном мировоззрении. В той ловушке, которую несет за собой отрицание любой, пусть даже чужой тебе, системы ценностей вместо попытки сформулировать собственную. Отсюда интонация грубости, опасной публицистичности, а на самом деле – незрелости, поверхностности. Дело не в теме – она как раз актуальна и оставляет за собой поле для бесконечного числа исследований, – а в простодушной попытке подогнать окружающую действительность под готовый ответ. Поверхностность переходит в агрессию. Агрессия – в слепую месть. Одно насилие – в другое. И так до логичного конца. Снова перед нами болезненное любование смертью. Заигрывание с ней. Азартное желание вступить на эту тропу: око за око, зуб за зуб. Так утверждение «нет человека – нет проблемы» эволюционирует в формулу «есть человек – есть проблема».

Подобное прямолинейное и категорическое содержание вступает в спор с художественной формой – сильнейшей работой оператора Алишера Хамидходжаева. Ему как раз блистательно удается воспроизвести безличное замкнутое пространство мегаполиса. Го́рода, который выступает идеальной декорацией для убийства. В этом смысле «Неевропа» – абсолютное произведение своего времени. Тот случай, когда несовершенство фильма (и природа этого несовершенства – на фоне очевидных художественных достоинств) гораздо красноречивее выдает изъяны общества, чем иная творческая удача.

Боязнь жизни, имитация жизни, борьба с жизнью, отказ от жизни, невозможность самой жизни – вот настоящий лейтмотив конкурса «Кинотавр. Короткий метр» в этом году. ◆

Елена Стишова

КОРОТКИЙ МЕТР: ТЕРРИТОРИЯ СВОБОДЫ

В программе «Кинотавр. Короткий метр» был сатирический опус Ивана Оганесова «Премьера». Он остался без наград, хотя за лучший сценарий точно заслуживал диплома, да нет такой номинации в регламенте. Автор сценария неизвестный мне Сергей Чеботарев остроумно спародировал актуальную ситуацию в нашем кинопроизводстве: фильм читался как эпиграф к игровому конкурсу нынешнего года.

...Режиссер и продюсер сидят в полупустом зале на премьере артхаусного фильма «Мышь». Герой долго и нудно кричит на крупном плане. Продюсер (*раздраженно*): «Что он у тебя все время орет?» Режиссер (*робко*): «Это катарсис». Продюсер (*грубо*): «Это не катарсис. Это херня». А в фойе за рюмкой он азартно объясняет режиссеру-ипохондрику, как надо делать кино: «Ты берешь свой катарсис и засовываешь его в молодежный сюжет. Секс, смех, танцы, ну и катарсис. Все придут!» Режиссер (*чуть не плача*): «Я хотел, чтобы люди задумались». Продюсер (*агрессивно*): «А вот этого не надо!»

Игровой конкурс «Кинотавра» предложил концепцию «хорошего кино», напомнив теперь уже былинные времена «лакировки» и «отдельных недостатков» на фоне «наших побед».

В прессе появились тексты о конце авторского кино, о том, что короткий формат остается единственным прибежищем артхауса. В свете нового тренда с упором на «все хорошее» конкурс короткого метра смотрелся как последняя надежда. Вопреки

Награждение лауреатов конкурса «Кинотавр. Короткий метр». Жюри: Жора Крыжовников, Елена Гликман (председатель), Лариса Малюкова, Дарья Екамасова

тому, что короткометражные соревнования на «Кинотавре» бывали ярче и сильнее.

Арт-дирекция «Кинотавра» и бессменный куратор короткой программы Ирина Любарская сделали неоценимо много для престижа и продвижения этого формата. Ведь его едва ли не единственными поставщиками поначалу были ВГИК и ВКСР. Сегодня короткие фильмы финансируют и независимые продюсерские компании, готовые инвестировать в новое поколение кинематографистов.

География короткого метра постоянно расширяется. В нынешнем сезоне победителем стал Вадим Валиуллин из Башкортостана. Автор нескольких короткометражек и полного метра – эта работа («Мертвым повезло») еще в стадии постпродакшн, – Валиуллин со своей командой снял «Кредит», остросоциальную драму в жесткой поэтике концептуализма. Психологические мотивировки и сентиментальные комменты исключены по определению. Какая уж тут психология, когда речь идет об ипотеке. Экран беспристрастно сообщает сумму ежемесячного взноса и доход молодой семьи. Ясно, что это ярмо им не по карману. Героиня – менеджер низшего звена, ее муж – стюард, тоже «бабки» не гребет. Параллельно героиня получает в поликлинике роковой диагноз, а ее муж погибает в авиакатастрофе. А она, как зомби, тупо идет к сверхцели – оплатить взнос. Выплаты за погибшего мужа ей на это хватит, а то, что ей самой нарисовали смерть через месяц, не вмещается в сознание молоденькой, но убитой жизнью женщины.

«Ученик» Кирилла Серебренникова в игровом конкурсе – тоже радикальный проект, но эти вещи разного калибра… Серебренников работает с универсальной темой, «Кредит», что называется, «ближе к телу». Через гнет ипотеки прошли многие.

«Ключ», режиссер Сергей Кешишев

В коротком метре много аллюзий на современность. Не сказать, однако, что двадцать шесть фильмов складываются в мозаичное полотно реальности. Вовсе нет. И не надо. Куда интереснее жанровые и стилевые поиски «новеньких», свободных и драйвовых. К тому же социальный реализм противится формальным поискам и требует от автора зрелого размышления о жизни. Режиссер «Кредита» нашел адекватное решение актуальной темы, близкое к абсурдизму.

Совсем другой эстетики потребовал материал «Забелина» – черно-белой картины трагедийного замеса. Молодым авторам Нике Барабаш и Андреасу Костандакесу, ученикам Бакура Бакурадзе, удалась почти невозможная для короткого формата эпическая интонация. Ее поддерживают снятая в расфокусе картинка (оператор Андреас Костандакес), Святослав Забелин, снявшийся в роли отца, а сюжет фильма почему-то кажется дайджестом большого романа.

С тремя актерами в кадре и небольшой групповкой режиссерам удалось не виртуально, но пластически привести нас к радикальному финалу. Отец, мотавший не один срок, застрелил сына, спасая его от пытки жизнью. Чуть позже, когда во двор вошли двое, чтобы арестовать сбежавшего из интерната парня, палач собственного сына успел застрелиться сам.

«Забелин» со своим мучительным реализмом в духе Шаламова был из ряда вон в конкурсе, где традиционно преобладали киноновеллы, эксцентрические комедии и сюрреалистические опусы.

Мне понравился «Ключ» Сергея Кешишева – тонкого психологического письма новелла, по сути дела, портрет девушки, не самой молодой и не самой красивой, к тому же не самой везучей, но еще полной надежд пережить бурный роман и устроить свою личную жизнь.

«Ну, здравствуй, Оксана Соколова!», режиссер Кирилл Васильев

Экзальтированная не по возрасту, героиня строит очередной воздушный замок, получив от знакомого ключ от его квартиры. Английский ключик в ее руках – загадка и обещание: он же впустил меня в свою жизнь! Наконец, Он назначает ей свидание! Она мчится, вся такая трепетная. И с порога понимает, что Он увидел в ней ответственную девушку, которой можно доверить уборку квартиры…

В реалистической стилистике снята драма «Закат» (режиссер и автор сценария Андрей Анненский[1]) – история одинокой матери с ребенком, ради ребенка готовой на всё. Она принимает предложение заняться риелторским бизнесом. Буквально в первый день работы понимает: надо спрятать женскую гордость, да и простую брезгливость, подальше и шефу не отказывать. Это унижение она пережила. А потом столкнулась с беспределом и не смогла закрыть глаза на то, что продается квартира вместе с прикованным к постели инвалидом. Эксперты Минкульта вряд ли одобрили бы этот совсем не позитивный сюжет о нравах в риелторском бизнесе. Он снят на студии «Пассажир» Александра Миндадзе.

В коротком конкурсе привычно ждешь буйства авторской фантазии, остроумных историй. К примеру, про то, как радиодиджей, восходящая звезда эфира, вынужден сменить пол. И все из-за пьянки. Он так перебрал, что потерял голос. Первый попавшийся лор сделал ему инъекцию в связки, и тот вышел в эфир по расписанию, но заговорил – о, ужас! – женским голосом. А начальству это даже понравилось! «Ну, здравствуй, Оксана Соколова!» (так называется фильм) – веселились начальники. Может, диджей обрел себя подлинного в женском образе? Смешной и виртуозно поставленный анекдот.

Гендерная тема разыгрывается и в стилизованном под сюр фарсе-антиутопии «Эс, как доллар, точка, джи» (режиссер Оксана

1. Сценарий Андрея Анненского «Закат» см.: «Искусство кино», 2015, № 11. – *Прим. ред.*

«Премьера», режиссер Иван Оганесов

Михеева). В ней определенно прочитываются аллюзии на бурную законодательную деятельность наших парламентариев. Намедни коллеги – и те забанили «пакет» пламенной депутатки Яровой, озабоченной идейной чистотой электората.

На фоне известных нам законопроектов совсем не кажется фантастическим действующий закон, о котором речь в фильме: в недалеком патриархатном будущем женщины наденут платки до бровей, мужчин станут сдавать в аренду на определенный срок. Фишка фильма в том, что одна дама хочет обхитрить комиссию и мужика оставить при себе…

…Короткометражный конкурс ввел в кинематограф интересных авторов, которые, по идее, будут определять будущее российского кино. Сегодня они свободные и смелые, им не знакома самоцензура. Социальный заказ на «хорошее кино» сильно осложнит проблему полнометражного дебюта. Всем предстоит трудный выбор. Волна конформизма накрывает. ◆

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

ИЗ ДВУХ УГЛОВ

Джаник Файзиев – Роман Борисевич
Анна Меликян – Зара Абдуллаева

ПОДМЕНА ПОНЯТИЙ

Во второй дискуссии «Кинотавра» «Из двух углов» спорят друг с другом режиссер Джаник Файзиев и продюсер Роман Борисевич; режиссер Анна Меликян и критик Зара Абдуллаева.

Даниил Дондурей. Мы избрали формат разговора «один на один», чтобы поговорить о профессиях. Сегодня нет ощущения, что кинематографисты живут в одном пространстве. Даже в одном здании, где им понятно, на каком они находятся этаже. Продюсеры существуют сами по себе, прокатчики тоже, фестивали, конечно, отдельно, как и инвестиции в кино. Министерство культуры – совсем отдельно. И каждый живет по своим правилам – в своем лифте поднимается, по своему коридору идет. Что довольно опасно. Достаточно жесткий наблюдатель нашего кино Сергей Члиянц привел слова российских прокатчиков, сказанные режиссерам: «Если ты попал в конкурс «Кинотавра», это – для нас – подозрительно». То есть на фильм ставится клеймо.

Это метафора, как и фраза Олега Березина, произнесенная на нашем предыдущем «круглом столе»[1], о том, что все как-то устроились, у большинства кинематографистов все более или менее в порядке. Да и с прокатным кино, и с авторским, и с продюсерами, которые не разоряются, и с количеством дебютов. По крайней мере, на фестивале в Омске, который здесь представлял Стас Тыркин, четыре из пяти режиссеров – дебютанты в коротком метре, и они кино делают на свои деньги. Не на деньги продюсеров или Министерства культуры.

В нашей стране проводится, как вы знаете, два фестиваля в неделю. Почти сто в год. Каждый уважающий себя губернатор делает сегодня кинофестиваль. Видимо, у них наблюдаются кинематографические амбиции.

1. См. первую дискуссию «Из двух углов» в рубрике «Здесь и теперь», с. 5.

Хочу спросить Романа Борисевича, одного из главных продюсеров авторского движения в нашем кино, можно сказать, его ветерана. Вы тоже ощущаете, что авторский и коммерческий – это два разных кинематографа?

Роман Борисевич. Сейчас действительно существует расслоение, размежевание. Раньше российская киноотрасль была все-таки единым целым. Коммерческое и авторское кино, безусловно, всегда находились в разных лагерях, но как-то дополняли друг друга. В последние годы, скажем так, на волевом правительственном уровне решили, что артхаус снимать чуть ли не зазорно. Мне кажется, в таком кинематографе люди сегодня собрались достаточно скромные, поэтому и голос у них негромкий. Авторам, судя по большинству тех фильмов, что я видел, нечего сказать. И это печально. Я думаю, в этом тоже есть «заслуга» нашего государства, которое разными способами лишает людей возможности думать, выражать собственные мысли и эмоции. Здесь, на «Кинотавре», много представителей критического киносообщества. Может, это резко прозвучит, но на вас, критики, лежит ответственность, с которой вы в последние годы перестали справляться. Идет заигрывание с коммерческим кино. Вы, как мне кажется, потерялись. Важные приоритеты – кино как искусство, – по-моему, вообще перестали обсуждаться. Произошла подмена понятий. Большинство картин, по моему мнению, не имеет никакого отношения к искусству, но оцениваются они весьма комплиментарно. Очевидно преклонение перед именами. Не важно, что конкретная картина – явная неудача, но ведь когда-то у автора были замечательные работы – его надо по инерции хвалить. Это просто губительно для авторского кино.

Даниил Дондурей. Я хотел бы обратиться к Джанику Файзиеву – в данном случае как к режиссеру. Меня поразило название лекции известного молодого драматурга Николая Куликова: «Как писать сценарии для людей». Мне кажется, это концептуальный подход, странный для современной кинематографии. Судя по такому названию, можно писать сценарии и для «нелюдей». Так вот, в коммерческом кино главное – истории и переживания. Но люди ведь приходят в кино не только попереживать. Они что-то про жизнь, про себя понять хотят. Ситора Алиева в своей статье перед «Кинотавром»[2] заметила, что надо бы «…услышать голос времени». Где этот голос? Действительно ли у нас два кинематографа? Неужели важнее всего переживания и история, а все остальное существует в нагрузку?

Джаник Файзиев. Мне понравилось, что вы вначале сказали о том, что все мы живем в собственных лифтах и ходим по собственным лестницам. Это касается не только режиссеров, продюсеров, сценаристов, но и, как справедливо заметил Роман, кинокритиков и вообще всех нас. Мы живем в мире, где дефиниции, наверное, самая важная сфера. Но не можем договориться о терминологии. Один мой знакомый философ замечательно сформулировал: «Люди – странные существа. Они придумывают слова, а потом сами же начинают их бояться».

2. См.: Алиева С. Панацея. – «Искусство кино», 2016, № 3.

Коммерческое, зрительское или авторское кино – эти дефиниции мы не можем разъяснить самим себе однозначно. Для меня, например, есть очень простая проверка. Фильм «Гладиатор» – это авторское кино? Сейчас появился хитрый термин: артмейнстрим, или артстрим. И он теперь не имеет отношения к тем фильмам, которые сделаны на высочайшем интеллектуальном уровне, с использованием всех технических, эстетических завоеваний, всего того, что есть в изобразительном искусстве. И при этом на него ходят люди, покупают билеты, получают удовольствие. Почему это плохо?

С другой стороны, есть замечательное определение – артхаус. В переводе с английского – «дом искусства». В этих словах нет ничего плохого, если речь идет о том, что есть некое место, где ты это искусство получишь. А вот дальше начинается самое трудное. Никто не дал до конца точного определения того, что мы называем искусством. По первым пяти минутам, когда я начинаю смотреть кино, я вижу, взял ли человек на себя труд, чтобы уговорить меня смотреть этот его фильм. Нашел ли он правильное сочетание светотени, цвета, движения камеры, форму, образ? Ведь когда где-нибудь в журнале мы натыкаемся на картинку из фильма Гринуэя, у нас не возникает никаких сомнений, что это искусство. У него есть почерк, стиль, взгляд. А в девяноста девяти случаях из ста, которые мне предлагают как артхаусное кино, я вижу чистой воды имитацию. Длинные планы, медленный ритм повествования, грустные взгляды и так далее. Это все одни приемы. Клянусь вам, что в течение двух часов я любому человеку, у которого есть представление о том, что такое камера, объясню, как сымитировать авторское кино.

Мы понимаем, что, для того чтобы стать писателем, все-таки прежде всего нужны мысли, а не умение писать. Точно так же в артхаусе. Если у человека есть внятная мысль, которая толкает его на создание фильма, то он автоматически, когда эта мысль будет внятно артикулирована, станет интересен еще какому-то числу людей. Поскольку мы все так или иначе похожи, у нас есть созвучные мысли. Возвращаясь к господину Куликову и его желанию «писать для людей»… Я не вижу ничего уничижительного в этой его формулировке. Более того, я считаю, что это очень правильная формулировка.

Когда же мы научимся понимать, слышать тот самый пульс времени, о котором говорит Ситора Алиева? А это, извините меня, социология, маркетология, психология, социопсихология. Мы должны точно знать нашего зрителя, понимать, кто ходит в кино, какая у них платежеспособность, за какую историю они готовы заплатить деньги, в какое время она должна выходить. Потому что, если отечественный кинематограф не научится возвращать деньги через кассовое окошко кинотеатра, поверьте мне, никаких субсидий, никакой финансовой поддержки не хватит на то, чтобы жил кинематограф. Наверное, вы не хуже меня знаете, что позволить себе экспериментальные лаборатории могут только очень богатые институты, которые нашли, на

чем зарабатывать деньги. Тогда они нанимают сумасшедших ученых, рассматривают какие-то безумные идеи. Да, отрицательный результат тоже результат. И мы пошли по этому пути. Безумный ученый потратил огромное количество денег, результата не получил – не страшно.

Когда я учился во ВГИКе, много говорили про «поэтический кинематограф», как сейчас говорят про артхаус. И вдруг я довольно быстро обнаружил, что поэтический кинематограф становится прибежищем для хватких и малообразованных людей. Возникла какая-то прямо железобетонная взаимосвязь. Изучая дальше профессии в кино, я вывел такую странную формулу: по-настоящему гуманитарно образованными людьми в индустрии являются композиторы. Долго думал, с чем это связано. Потом у меня в голове возникла формула. Для того чтобы быть очень внятным, работая с такой, наверное, самой абстрактной категорией, как звук, надо иметь очень высокий гуманитарный потенциал.

Роман Борисевич. Я согласен с Джаником в том, что действительно псевдоарткино можно довольно легко сделать. Но я в корне не согласен с тем, что развитая индустрия способствует развитию кинематографа. Если вы помните начало 2000-х, когда у нас появились режиссеры, о которых мы в последнее время говорим, – Звягинцев, Мизгирев, мои друзья и коллеги-режиссеры – те, с кем я начинал, тогда коммерческого кинематографа в России как такового вообще не было. Индустрия не является главным двигателем искусства – это уж точно. Скорее, искусство может быть двигателем коммерческого кино. Это мы видим сейчас достаточно определенно. И конечно, образование, по крайней мере, у тех людей, с кем работал я и кого я знаю. Попогребский – психолог, Хлебников – киновед, Сигарев имеет педагогическое образование, Мизгирев – философское. У всех, как правило, не один вуз за плечами.

Джаник Файзиев. Ты говоришь, что был момент, когда артхаус снимали, а коммерческое кино – нет. И тем не менее оно все равно появилось. Этому есть огромное количество объяснений. У нас, как говорил классик, «распалась связь времен». Для меня зрительское советское кино закончилось в конце 70-х вместе со статьей, которая, насколько я помню, называлась «Ходят кони по экрану». В ней Кеосаяну вменялось в вину, что он из блестящей революционной идеи сделал развлекательное кино под названием «Неуловимые мстители». Кеосаян был вынужден уехать в Армению. Тогда апологетам зрительского кино было указано их место, четко сказано, чтобы они этим не занимались. Это случилось за много лет до перестройки. Мы потеряли связь с аудиторией.

Кино сегодня – вещь очень дорогая. Несмотря на появление мобильного телефона… Основной критерий, по которому, как мне кажется, должно оцениваться авторское кино, – это execution, исполнение. Согласитесь, красивую мысль, замечательный манифест, декларацию, имея социальные сети, сегодня очень легко предъявить, войдя в Интернет, опубликовав статью или даже просто придя

«Долгая счастливая жизнь», режиссер Борис Хлебников, продюсеры Роман Борисевич, Александр Кушаев

в замечательный журнал «Искусство кино». Написать, устроить дискуссию, поговорить. И вовсе не нужно для этого тратить уйму денег, чтобы сказать потом: извините, у меня не хватило средств, поэтому я не справился.

Роман Борисевич. Все это можно сказать и о коммерческом кино. Можно смотреть голливудское. Зачем же делать российское и говорить потом, что у нас были слишком маленькие бюджеты, мы не можем тратить по 150 миллионов долларов на фильм? Не надо с этой стороны рассматривать кинематограф. Я никогда не был противником коммерческого кино, я его люблю, но надо соблюсти баланс. Я тоже пошел в коммерческие истории, правда, пока не в игровое кино, а в анимацию, к детям.

Даниил Дондурей. Вы знаете, что единственный российский фильм, который возместил затраты, был снят для детей – «Иван Царевич и Серый Волк–3».

Роман Борисевич. Да. Тем не менее мне обидно. Есть разное авторское кино, более удачное, менее удачное, попадающее на фестивали и не попадающее. Но авторское кино стало каким-то ругательным обозначением в последние годы, его стало стыдно делать, и, самое главное, оно никому не нужно – вот что обидно. И поэтому, не знаю, корректно так говорить или нет, но то, что мы видим, в частности, здесь, в Год российского кино, – это как раз результат такого пренебрежительного отношения к авторскому кино.

Даниил Дондурей. Так почему же два типа кинематографа сегодня так резко расходятся. Почему нет попыток сотрудничества, кооперации?

Зара Абдуллаева. Я с Романом Борисевичем согласна абсолютно: в таком положении вещей виновато и критическое сообщество, а если точнее говорить – его отсутствие. Критики разучились ссориться с режиссерами, то есть сохранять свою жестокую независимость.

«Турецкий гамбит», режиссер Джаник Файзиев

Даниил Дондурей. Киноиндустрия – это ведь не только, как сказал Джаник Файзиев, возврат денег через кассу кинотеатров. Мы все бываем на больших фестивалях и видим, что в титрах практически любого фильма, может, за исключением американских, идет перечень восьмидесяти стран, участвовавших в его производстве. Ничего подобного в России нет. У нас как раз государство поддерживает коммерческое кино в последние четыре года. Этого обычно ни одно государство, по крайней мере, в Европе, не делает. Жоэль Шапрон недавно в очередной раз подробно рассказывал про Европу. Там в голову никому не может прийти, чтобы французское правительство финансировало коммерческое кино. У них 380 из 650 вышедших в прокат в прошлом году картин получили статус артхаусных. Причем французское государство поддерживает и зарубежное авторское кино. Это копродукция, фонды, государственная политика, не только кассы кинотеатров, но и другие формы сбора денег. Отсутствие или трансформация пиратства. Огромная политическая работа, чего у нас нет.

Кинематограф – стыдно об этом говорить – может существовать и для небольшого количества людей. Чтобы кто-то понимал, что если у тебя не снимаются такие фильмы, которые продюсировал, в частности, Роман Борисевич, то в конечном счете и ракеты С-400 когда-то не полетят. Вот американцы поддерживают своих независимых, поэтому научились здорово сажать третью ступень своих ракет – они теперь не сгорают. На самом деле кинематограф может в этом очень мощно поучаствовать.

Теперь спрошу Анну Меликян. Мне кажется, последний свой фильм «Про любовь» вы все-таки делали с ориентацией на большую аудиторию. Вам был интересен такой эксперимент?

Анна Меликян. Кассовые сборы у нас везде плохие. Этого разделения – на авторское и коммерческое кино – я никогда не понимала. В моем

представлении кино бывает только авторское. Все остальное вообще не кино. Потому что главный человек здесь – режиссер. Он – автор. Очевидно, что «Гладиатор» – авторский фильм. У нас почему-то продюсерское сообщество считает, что основная фигура – продюсер, а все остальные – наемные работники. У меня есть продюсерский опыт, не такой большой и серьезный, как у Джаника и Романа, но тем не менее я глубоко убеждена, что кино делает режиссер. Поэтому мы всегда можем отличить Вуди Аллена от Спилберга. Опознать без титров.

Как существует графомания в литературе, так и в кино нечто подобное есть. Такая вседозволенность. Любой человек благодаря новым технологиям может снять кино. Моей дочери девять лет, девочка снимает кино, у нее тоже есть ощущение, что она режиссер. Смотрю на нее и понимаю, что толпы людей делают то же, что и мой ребенок.

Я смотрела и здесь в Сочи на экран, и у меня возник вопрос к кинокритикам: а где режиссеры? Что случилось со всеми нами? Где эти люди, Зара? Мне просто интересно стало. Так же не бывает. Огромная ведь страна.

Зара Абдуллаева. Сначала отвечу Роману. Он ведь не зря ушел к детям. Отчасти мы, критики, способствовали нынешней ситуации, но действовали из благих намерений. Когда появились фильмы Хлебникова, Попогребского и других товарищей, мы их очень поддержали. Нам казалось, что вот-вот все наладится, хотя многие из нас писали и вполне критические статьи, говорили о том, что это подражательное кино, ориентированное на европейские арт-стандарты и т.п. Мы, если честно, переоценили так называемую «новую волну». Вскоре выяснилось, что им – лучшим пока в нашем арткино авторам, особенно по сравнению с режиссерами нынешней программы «Кинотавра», о которых упомянула Аня, – сказать особенно нечего. Или они стали стремиться в коммерческое кино. Наша задача – все-таки отличать имитацию авторского кино от подлинного и/или радикального. Но критики с режиссерами да и с продюсерами подружились. А место критика – в зрительном зале. Если вступил в отношения, то не пиши про этого режиссера, потому что он наверняка обидится на твою критику.

Когда-то давно на «Кинотавре» была Кира Муратова. Я в то время писала о ней книжку. Мы целыми днями общались, говорили о чем угодно. Но ни слова о ее творчестве, жизни не было сказано, ни одного интервью для книги не было сделано. У нее – свое дело, у меня – свое. При этом Муратова была единственным режиссером, кто пришел на обсуждение критиками программы «Кинотавра», где ее оскорбляли за фильм «Два в одном», и она молча выдержала удар. В тот год и Балабанов показал «Груз 200», то есть был еще предмет для обсуждения, а не пародия на этот предмет или снижение всяческих критериев для критических оценок.

Теперь же появилась тенденция во что бы то ни стало не травмировать наше как бы авторское кино, поскольку оно не финансируется

и т.д. Социальная и политическая ситуация давят на профессиональную, художественную и этическую позицию критиков.

Забитый голос времени, о котором говорила Ситора Алиева, приходится – хотя никто вроде бы не заставляет – принимать за чистый звук, а не как «фанеру» режиссерских опытов. Это стыдно нам, критикам, хотя кто-то из нас ведет себя честно, зарабатывая репутацию скандалистов. Но я говорю о сообществе.

Теперь Ане Меликян отвечу. Да, каждый может снимать и выкладывать свои поделки в Сети. Раньше мы жили в обществе массового потребления, сейчас, как заметил Борис Гройс, – в эпоху массового художественного или квазихудожественного производства. Мечта авангардистов сбылась. Каждый человек ощущает себя художником. Но и каждый может высказать свое суждение в Сети. Таким образом, институт критики мутирует в свою подмену. К тому же мы находимся в искривленной местными обстоятельствами ситуации. Поэтому существенного контакта и взаимообмена между критиками и режиссерами практически не может быть.

Если режиссер N, в фильмах или спектаклях которого мы видим недостатки, подвергается социальным и политическим репрессиям, то критиковать его считается неблагородным делом. Тут вступают в жизнь этические законы. И это совершенно не разрешимая в нашей стране проблема. Она кажется едва ли не вечной, она постоянно в истории режиссеров, критиков и власти повторяется. Действуя в защиту режиссеров, которых притесняют какие-то неучи или уроды, мы растлеваем своей поддержкой этих режиссеров. Это обстоятельство, как и другие причины, приводит к их опустошению. Чтобы не участвовать в этом процессе, остается писать о зарубежном кино.

Критик с режиссером может входить в доверительные отношения и ультрапрофессиональные, если они делают такие книги в известной серии, как, например, «Линч о Линче» и т.д. Или когда такой человек, как Ивашкин, беседует со Шнитке. Тогда критик выходит за рамки профессии и обретает с художником взаимную заинтересованность, обоюдное равноправие. Но в повседневной критической практике разговора по существу российского кино не получается. Этому способствуют нравственные обязательства, внутренние запреты и наверняка что-то еще. Например, предпочтения изданий.

Анна Меликян. А что, когда вы обсуждаете с критиками режиссера N, вы все всё про него понимаете и договариваетесь поддержать его? Мне интересно ваше закулисье.

Нина Зархи. Так было всегда. Вспомните, как Виктора Демина подвергли остракизму за то, что он написал каких-то полтора слова критических про Тарковского. Что-то ему не понравилось. С ним потом очень долго не разговаривали.

Зара Абдуллаева. А мою статью про Тарковского в киноиздания я даже не отдала. Все, кто читал ее в рукописи, мне говорили, что я с ума сошла. Напечатала в журнале «Знание – сила». Это было давно, и много

было неожиданных откликов, которые могли бы стать сюжетом приключенческого сериала.

Итак. Киносообщества нет. Зато артсообщество существует. И там, когда было отказано Павленскому в призе за «инновацию», шесть критиков вышли из экспертного совета. Но не по политическим соображениям, а по художественным! Когда Григория Заславского назначили ректором ГИТИСа, театральное сообщество, тоже разноперое, разномастное, все-таки возмутилось, солидаризовалось. Наше сообщество на такое не способно.

Анна Меликян. Я только с одним не согласна. Когда я говорила, что нет режиссеров, то не имела в виду тех, кого мы называем. Те как раз – Ситора Алиева очень правильно их путь описала – нормальные мужчины, пошли зарабатывать на телевидение. Дружно подняли его уровень. Сегодня все они – и Хлебников, и Попогребский, и другие прекраснейшие режиссеры – снимают замечательные сериалы. И я уверена, что им, конечно, есть что сказать. У них будут еще большие фильмы. У меня был другой вопрос: где новые, молодые?

Зара Абдуллаева. Не знаю. Нет среды для их возникновения, формирования. А киношкол полно, в каждой подворотне. Что же касается тех, о ком ты говоришь, они имеют сильную мотивацию – заработать. Но если они будут снимать свои сериалы не хуже тех, что делаются на американских кабельных каналах, то и отлично. Тогда кроме финансовой реализации у них появятся новые возможности и для творческой.

Анна Меликян. У таких режиссеров, конечно, деньги не могут быть единственной мотивацией.

Даниил Дондурей. Есть и другие очень важные процессы. Здесь, на «Кинотавре», каждый год отбирается двадцать – двадцать пять короткометражных картин из четырехсот, снимаемых в стране. Известно ли вам, что есть какие-то продюсерские компании или специальные отделы в Министерстве культуры, которые бы поддерживали допуск способных людей к полному метру? Этих организационных, логистических технологий в нашей стране нет. Я посмотрел практически весь конкурс короткого метра. И за исключением фильма «Кредит» Вадима Валиуллина – тут я аплодирую жюри – там не было социально острых фильмов.

Мы брали интервью у продюсера «Овсянок» Игоря Мишина, где он говорил о том, что у нас счастливая страна, страна огромных возможностей, люди хотят учиться быть счастливыми, успешными. И ваш – типа авторский – кинематограф им этого не дает, он депрессивный. А каждый молодой человек стремится к радостному, счастливому. Почему, вопрошал он, как только что-то авторское, то сразу проблемы, социальные драмы, трагедии? Зачем это нужно? Нужны только личные истории. Желательно «светлые».

Джаник Файзиев. В психологии есть такой термин: «заявить о себе миру». На этапе развития любого молодого человека, независимо от пола, возникает такая жесткая потребность. Она сублимируется либо в то,

что молодые плюются, кричат, громко разговаривают, носят короткие юбки. А вот в искусстве, как я заметил, она сублимируется в то, что первый фильм молодого человека должен быть страшным, «про правду». Поэтому мне понятно, почему молодые авторы, снимая свое первое кино, выплескивают все то, извините, дерьмо, которое у них накипело за двадцать два – двадцать пять лет жизни. Это нормально. В этом нет ничего сверхъестественного. Потому что короткометражный кинематограф сегодня, к сожалению, не существует как отдельная отрасль в искусстве, а исключительно как поддержка большого кино, он является тренингом для молодых. Поэтому формально ничего плохого в том, что они снимают ужасное кино, нет.

Кинообразование напрямую зависит от контекста, от того, как мы все живем. Если мы обращаемся к зрителю и идем по пути зрительского кино, то я вам как эксперт говорю: в профессиональном смысле человек, который снимает такое кино, как «Экипаж», и тот, кто делает сегодня какое-нибудь так называемое авторское кино, отличаются друг от друга примерно так же, как игроки Высшей лиги и дворовой футбольной команды.

Роман Борисевич. Хотел бы еще уточнить, про какой «Экипаж» идет речь.

Джаник Файзиев. Про последний. Но и про первый тоже можно говорить.

Роман Борисевич. Я очень уважаю Николая Лебедева, но и у Митты был замечательный фильм – с гораздо меньшими компьютерными возможностями. Как раз в коротком метре сейчас превалируют не мрачные темы. Авторы смеются, рассказывают анекдоты. И на телевидении то же самое. Идет упрощение. Зачем призывать людей задумываться о жизни или об окружающих, если у тебя все хорошо? А если у тебя все плохо, тем более, – отвлекись, попади в другой мир и живи тем, что тебе показывают на экране.

Что касается меня, я себя не считаю человеком, которому надо отвлекаться. Наоборот, стараюсь смотреть по сторонам. Поэтому не включаю телевизор. Но если хочешь успешно существовать как продюсер или как режиссер, то без спайки с телевизором не можешь развиваться. Ты вынужден искать для себя какой-то формат развития, подстраиваясь и делая коммерческое кино. В этом нет ничего зазорного. Дело в том, что, к сожалению, множество фильмов, которые снимаются с коммерческими целями, – поделки. Точно так же, как и в арткино. Есть режиссеры, с которыми я работал, которых очень люблю, и надеюсь, что мы все-таки снимали нечто, хотя бы приближенное к тому, что можно назвать искусством. И в коммерческом кино есть такие авторы. Но в коммерческом огромное количество поделок, которые, как мне кажется, к кино не имеют никакого отношения. В год бывает фильм-другой, чтобы можно было хоть как-то достойно представить нашу индустрию. Почему в Америке картины, которые затрагивают серьезные темы, собирают сто миллионов долларов, а у нас – в лучшем случае миллион рублей?

«Тряпичный союз», режиссер Михаил Местецкий, продюсеры Роман Борисевич, Александр Кушаев

Даниил Дондурей. Злоумышленников чаще видят в авторском, чем в коммерческом, кино, где, увы, имеется огромное количество людей, которые ничего не умеют делать. Кроме того, вы можете себе представить восемьсот пятнадцать названий телепродукции, сделанной в прошлом году? Это намного больше, чем четыре тысячи часов киноконтента. Сравните с двумястами часов игрового кино. Мы чемпионы мира по сериалам, у нас десятки названий каждый вечер. Деньги возвращаются с первого показа. Так что телевидение – это не испорченная машина, а отлаженное производство. Государственных денег там немного. А вот в киноиндустрии нет правильно устроенных экономических технологий. Государство не допустило того, чтобы кинематограф жил за счет зрителей, сохранило себя как крупнейшего игрока, который решает, кому дать, а кому не давать безвозвратные деньги. Особенно в последние четыре-пять лет.

Кроме того, мир стоит перед всеобъемлющей самодеятельной революцией. Каждый желающий – режиссер: снял нечто, выставил на YouTube, получил одиннадцать миллионов просмотров. И кто вы такие со своими несколькими тысячами проданных билетов? Это всё очень мощные мутации, связанные с тем, что у нас нет своего канала HBO. Российское телевидение не затаскивает выдающихся режиссеров в сериалы, которые потом можно продать в сто сорок стран мира.

Джаник Файзиев. Просто для информации хочу сказать, что, например, компания Netflix купила наш сериал «Мажор». Его будут смотреть и в финской деревне. Первый блин уже получился.

Даниил Дондурей. Предмет этого разговора в том, что в киноиндустрии нет эффективной экономики, ею никто не занимается. Государство действует против того, чтобы экономика была целесообразно устроена.

Зара Абдуллаева. Гораздо важнее, что люди, которые всё вроде бы понимают и принадлежат как будто к более или менее одному кругу, все

«Звезда», режиссер Анна Меликян

равно не могут договориться. Простейший пример. В прошлом году Аня Меликян получила главный приз «Кинотавра» за фильм «Про любовь», в котором пресловутый голос времени, которого все мы жаждем, очень точно уловила и реализовала. Этот «голос» – непривычный в новом времени – надо еще суметь расслышать. Но в нашем критическом сообществе «Про любовь» не приняли. Любой фильм может нравиться или нет. Но при этом понимание его значимости, несмотря на личные художественные пристрастия, должно быть солидарным. Это не вопрос вкуса! А в нашем сообществе фильмы оцениваются по старинным критериям массового и авторского кино. Если это так, все остальное не важно, даже вопросы терминологии, о которых Джаник Файзиев говорил. Остается только вопрос выживания или существования. И тогда какая-нибудь профанация арта, очень смелая по своему содержанию, особенно в нашем социально-политическом искривленном контексте, оценивается по высшему разряду и как художественное достижение.

Анна Меликян. Ты такой прекрасный пример привела с режиссером N, что мне, например, совершенно понятно, почему мое кино никогда не понравится критикам в этой стране. Как ни странно, именно в этой. У меня есть приз ФИПРЕССИ Берлина, меня любят критики в других странах. Но здесь есть какое-то стереотипное мышление. Считается, что кино, которое не скучное, прости господи, которое нравится людям – зал аплодирует и смеется, – не может понравиться критикам. Потому что, как ты точно сказала, у критиков есть какая-то странная задача – поддержать ущемленного гражданина N.

Зара Абдуллаева. Еще оскорбительней, что наш бедолага критик совершенно искренне верит, что режиссер N снял нечто подлинное, а не халтуру сделал.

Джаник Файзиев. В длинных скучных планах легче разглядеть искусство. Существует представление о том, что классика искусства – это грустное и скучное.

Зара Абдуллаева. Это не так. Вы сейчас играете словами. И у вас устаревшее представление о современном авторе. Хоть нашем, хоть «ихнем».

Джаник Файзиев. Хорошо, согласен. Но то, о чем говорит Анна, – действительно большая проблема, особенно если мы сейчас сужаем разговор до критической мысли. Критик, как и любой человек с творческими амбициями, считает, что он должен проявить оригинальность мышления. А когда массовая аудитория поддерживает нечто, он автоматически должен занять оппозиционную точку зрения.

Зара Абдуллаева. Вовсе нет. Ну, может, где-то дремлет или даже существует такой стереотип. Но мы не можем до него опускаться.

Джаник Файзиев. Не соглашусь с вами. Даниил Борисович начал разговор с цитаты господина Члиянца о том, что попасть на «Кинотавр» – это подозрительно, это значит, у тебя не будет проката. Мы же по этому поводу собрались сегодня. Огромная часть наших коллег считают ругательным то, что существует как приоритет для массовой аудитории. Я не случайно упомянул «Гладиатора», а можно еще вспомнить и «Трансформеров». Я считаю, что все навыки, в том числе новаторские, там присутствуют, но при этом автор еще дает себе гигантский труд, чтобы быть понятным и развернуться лицом к аудитории.

Роман Борисевич. Я во многом с вами, Джаник, согласен, но проблема как раз в том, что сообщество кинокритиков не должно ни под кого подстраиваться. Оно призвано быть ориентиром, флагманом для масс, а для этого обязано быть максимально объективным, способным делать качественный анализ. Такое сообщество есть, допустим, в Австралии. Это я случайно узнал по рассказам про то, как там показывался наш фильм «Как я провел прошлым летом». Оказывается, он там имел хороший бокс-офис без всякой рекламы. Это произошло, потому что австралийское критическое сообщество его поддержало. Несколько ведущих критиков сказали, что надо пойти и посмотреть этот фильм. Всё, больше ни одной копейки не было потрачено.

Зара Абдуллаева. А у нас, как говорит мой товарищ Алексей Медведев, «нет своего круга». Вот и публику растеряли.

Нина Зархи. Я думаю, все преувеличивают значение, а соответственно и вину критиков в том, что у нас сегодня нет хорошего арткино и хорошего коммерческого кино. По-моему, мы просто преувеличиваем нашу роль.

Зара Абдуллаева. Я бы сказала, что она преуменьшена благодаря и нашему идиотизму, безответственности, а не только потому, что в воздухе, так сказать, времени нет запроса на критическое суждение. Он есть. Но не использован. Или скомпрометирован.

Роман Борисевич. Я говорил про ориентир для зрителей, а не про хорошее и плохое кино. Все-таки критики не редакторы и не продюсеры. Я готов поспорить и с Анной Меликян, и с Джаником Файзиевым. Вы,

когда говорите про режиссеров-авторов, привóдите в пример тех режиссеров, которые сами продюсеры, и не только своих картин. Все они начинали с маленького, независимого и, можно сказать, авторского кино. От Бэя до Спилберга и Ридли Скотта.

Джаник Файзиев. Я хочу сказать, что первый фильм молодого человека должен быть страшным и правдивым *с точки зрения молодого человека*. А потом взросление. (Ну как бы по формуле, которую я очень люблю: «Если ты в пятнадцать лет не коммунист, значит, у тебя нет сердца, если ты в двадцать пять лет коммунист, значит, у тебя нет ума».) Естественный путь, который проходит каждый уважающий себя молодой художник, если он честно относится к себе.

Творчество начинается с самоанализа. Я продюсировал много зрительских фильмов, и всегда, даже когда считаю, что режиссер что-то снимает неправильно, если я категорически в этом убежден, тихонько отвожу его в сторону и пытаюсь с ним дискутировать.

Касательно слов Даниила Дондурея о том, что государство не поддерживает авторское кино… Если бы я был министром культуры, я, честно скажу, на авторское кино еще меньше денег тратил бы. Потому что мы живем в такой экономической реальности. В ней действительно любой человек может сказать: какого хрена вы тратите деньги на кино, когда у нас дороги не построены, медицина несовершенна и пенсионеры рыдают? Я бы видел задачу государства в том, чтобы на каждый рубль, вложенный в кинематограф, привлечь максимальное количество зрителей. Если мы хотим узнать, сколько людей посмотрели кино, на которое государство выделило деньги, мы обязательно должны учитывать и воровство в Интернете. Я про Анину картину знаю, что она не очень много собрала в прокате, но «Про любовь» гигантское количество людей посмотрели в Интернете.

Ситора Алиева. Я провела свой анализ и поняла, что, пока у нас все зрители смотрят русское кино (в том числе то, которое показывается и на «Кинотавре») в Интернете, никакого оборота идей, денег и всего остального не будет. Должен быть свой нормальный Netflix, Ozon или что-то еще. Живущие в Лондоне русские, откуда я только что прилетела, сказали мне: «Вот когда ты откроешь свой «Кинотавр» и мы будем знать, что зайдем в Интернет и прочитаем рецензии Абдуллаевой, Долина или интервью с режиссером, вот тогда вы будете набирать обороты и в мире тоже, где живет огромное количество русскоязычных зрителей, нуждающихся сегодня в современном кино». Если кино уходит в Интернет, значит, кто-то должен создать нормальную, профессиональную государственную платформу именно для авторского кино.

Даниил Дондурей. Рынок пиратский у нас, как вы понимаете, соизмерим со всеми госвложениями. Он намного больше. Государство, включая Фонд кино, тратит примерно сто миллионов долларов в нынешних деньгах, раньше это было двести. Считается, что пиратский рынок – минимум двести тридцать миллионов. Вы знаете, что количество билетов, продаваемых на российские фильмы, не увеличивается в кинотеатрах,

несмотря на все усилия, на рассказ в каждом самолете о том, что у нас сегодня Год кино. Как будто все зрители – не патриоты, а отравленные зарубежной идеологией отщепенцы. К доле в 20 процентов от общего бокс-офиса, потерянной несколько лет назад, российские сборы теперь даже близко не подходят. В прошлом году было 17 процентов. И это при том, что государство поддерживает именно коммерческое кино. Присутствующие здесь на рынке прокатчики и букеры расхватывали фильм «Жених». Во время его премьеры они все сидели на ступеньках в зале «Жемчужина» и плакали от восторга.

Это серьезные проблемы: пиратский рынок, профессиональное сознание букеров, киношколы. Со слов Анны Гудковой, которая этим занимается, у нас сейчас чуть ли не тридцать киношкол в Москве. Люди не хотят учиться во ВГИКе, при том что все новые киношколы платные. Это гигантская потребность, которая в конечном счете обслуживает мир безразмерной телевизионной продукции, где, кроме четырех-пяти имен, нет авторов.

Вернемся к фразе Олега Березина по поводу того, что в сознании киносообщества все, видимо, в порядке. Телевизор показывает, как надо себя вести, что делать, и кинематограф у нас постепенно становится специальной площадкой его обслуживания. Если нет кооперации, если профессиональные цеха изолированы, если критики в значительной степени занимаются пиаром и продвижением, то и говорить не о чем. Когда появилось искусствоведение, было понятно, что искусство существует только при наличии теории, способной его описать. Нет теории – нет артефакта. Сегодня другое: если тебя нет в телевизоре, тебя нет и в жизни.

Зара Абдуллаева. Если тебя нет в Фейсбуке.

Даниил Дондурей. Что бы ни происходило в Фейсбуке, историю кино пишет не Фейсбук. И вот это – серьезная проблема. Она связана с тем, что репутации либо продаются, либо они ломаются, либо не воспроизводятся, либо не выращиваются. Нет таких мест.

Зара Абдуллаева. Роль критики в осмыслении то ли счастливого настоящего, то ли проигнорированного прошлого – вот две концепции, которые мы здесь обсуждаем. И мы все же способствуем, пусть неочевидно для замотанных людей, нерождению одних режиссеров или процветанию других. Просто наша роль извращена, как и многое другое в нашей среде.

Джаник Файзиев. Я время от времени смотрю на то, что пишут наши заокеанские коллеги, когда выходит очередной блокбастер. Меня всегда поражает их способность очень внятно и профессионально – и с точки зрения драматургии, и с точки зрения основ режиссуры – проанализировать кино. Я искренне считаю, что, пока кинокритическая мысль не полюбит мейнстрим, пока не научится серьезно в нем разбираться и не будет противопоставлять то, что нравится всем, и то, что нравится только тем, кто в этом глубоко и тонко разбирается, нам будет тяжело. Мы правда будем жить в отрыве. Одни будут делать одно,

другие – другое. Понятно, что все мы несовершенны и неуниверсальны. Наверняка найдутся критики, которые всерьез будут считать, что все, что делается в мейнстриме, несусветная чушь. И наоборот. А как раз вот этой серединки нам, мне кажется, не хватает.

Зара Абдуллаева. Никто давно так не думает. Такого разделения в реальности нет. Так считать – это детский сад. Проблема в том, чтобы не спутать имитацию арта с артом веселым или не очень, а убогий мейнстрим с мейнстримом заслуженного уровня. И не только в технологическом, но и в содержательном смысле.

Роман Борисевич. Кинокритики в первую очередь должны бить во все колокола и говорить зрителям: «Вы что смотрите? Чему радуетесь? Это даже не кино». Точно так же и в арте происходит. Надо четко отделять, и тогда, я уверен, мы вырастим и воспитаем поколение, которое может смотреть кино, как на Западе… Почему у нас в прокате некий условный фильм собирает, условно же говоря, миллион с небольшим, а в маленьких европейских странах – десять миллионов? А любой экшн, который у них собирает миллион, у нас, наоборот, десять. Кино прежде всего должно быть качественным.

Лариса Малюкова *(из зала)*. Мне кажется, что главный системный кризис сейчас касается вообще всего нашего киносообщества. Делить обстоятельства по профессиям было бы неправильно. Но есть очень опасная, даже аморальная вещь – взаимное презрение всех групп российского кинематографа по отношению друг к другу. Мы знаем, что режиссеры презирают не только критиков. И вот здесь, на уже совсем другом «Кинотавре», чем раньше, мы видим, как все изменилось. Все эти разговоры и обсуждения стали неинтересны, потому что кинематографисты не хотят разбираться ни в себе, ни в понимании того, что делают, куда и зачем идут, что сейчас происходит с деньгами, с общим делом, с профессией. Поэтому, мне кажется, сейчас важно некое туннелирование, прорыв сквозь эти психологические стены. Поиск и нахождение какого-то диалога.

Ярослав Катаев. Даниил Борисович задал тон дискуссии своей настороженностью по поводу названия лекции Николая Куликова «Как писать сценарии для людей». Потом еще много обсуждалось, нужно ли финансово поддерживать коммерческое кино, не стоит ли давать денег авторскому. В Голливуде, как мне говорил один преподаватель Стэнфорда, все начинается с департаментов маркетинга. Там ставят задачу понять, исследовать, что нужно людям по всему миру. И только потом редакторы студии отбирают сценарии, исходя из этих задач. В этом нет ничего зазорного, потому что, как говорил Годар, зрительный зал – это место, где образуется смысл фильма. Это всегда диалог, разговор со зрителем. А многие создатели авторского кино считают, что это именно монолог, воспринимают экран как пространство для своего самовыражения. Поэтому наша проблема сейчас заключается скорее в том, чтобы уметь снимать зрительское кино, и тогда будет построена индустрия, а она уже будет заинтересована в поддержке

«Про любовь», режиссер Анна Меликян

независимого и авторского кино в качестве источника творческих сил для индустрии. Как, например, фестиваль «Санденс». Это огромная площадка, где Голливуд отбирает таланты для последующей их интеграции в мир большого кино.

Наша проблема в том, что необходимо сформировать индустрию, которая бы зарабатывала деньги. Нам нужно выстроить диалог со зрителем, который будет приносить деньги. А когда у нас будет построена настоящая индустрия, она уже сама начнет субсидировать производство независимого авторского кино, давать деньги Роману Борисевичу на поиск новых талантов.

Роман Борисевич. Я все-таки с вами не соглашусь. К сожалению, мы никогда не станем Америкой и деньги никогда здесь не пойдут на развитие авторского кино. Может, я приведу не очень корректный пример, но это все равно, что говорить: давайте сделаем, чтобы все сейчас рисовали как Никас Сафронов, а Илья Кабаков появится потом когда-нибудь.

Джаник Файзиев. Не могу удержаться. Разница между авторским и зрительским кинематографом лежит в области философии. Люди, которые занимаются зрительским кино, так или иначе проецируют детские сказки, которыми они пытаются достучаться до своих детей, чтобы их чему-то научить, привить модели поведения, морально-нравственные критерии. Главная мысль, которая существует в этих сказках, заключается в том, что ты – человек, твоя судьба в твоих руках и ты можешь чего-то в жизни добиться. А если ты будешь очень стараться, ты добьешься того, чего бы тебе хотелось.

Философия авторского кино лежит в другой области: все плохо, в конце мы умрем, жизнь не удастся. Понимаю, что это огрубление. Но когда я ратую за зрительский кинематограф, я говорю исключительно о том, что мы – развивающаяся страна и нам необходимы соответствующие модели поведения. Мы все прекрасно знаем, что разница

«Август. Восьмого», режиссер Джаник Файзиев

между пессимистом и оптимистом лежит только в голове смотрящего. Если есть какое-то миссионерство, то оно лежит именно в этой области. И киношники, и продюсеры, и критики – все вокруг должны точно понимать, о чем думают наши сограждане, чего они от нас хотят. Мы не должны ориентироваться на французские, итальянские, английские, американские модели. Мы этого не знаем. Мы знаем, что сегодня люди пришли, посмотрели кино, а если они после просмотра два часа пребывали в хорошем настроении, купили любимой женщине цветы, погладили ребенка по голове, сказали кому-то хорошие слова, да просто, повторю, были в хорошем настроении, это уже важно. Не их задача разбираться в подробностях и особенностях драматургического построения и специфических режиссерских решениях. Их задача – получить правильный эмоциональный заряд.

Зара Абдуллаева. Вы читали русские народные сказки? Там очень специфические модели поведения.

Роман Борисевич. А я думаю, что Джаник как раз рассказывал про арткино. Именно арткино ставит перед собой такие задачи, только гораздо глубже.

Джаник Файзиев. Как я уже говорил, мы не договорились по части терминологии.

Роман Борисевич. По-моему, нормальный человек и так погладит ребенка по голове. А вот если после просмотра фильма он переведет через дорогу слепого или поможет кому-то, это гораздо важнее. Я считаю, что кинематограф не должен подстраиваться под зрителя, он призван его растить. У нас в свое время все с этим было замечательно. На фильмах Тарковского были полные залы.

Джаник Файзиев. Идеологическая машина, которую построило советское государство, тратила огромное количество денег на прививание социалистических идей. Однако экономическая реальность не позволила стране прожить больше семидесяти лет. Поэтому я считаю, что это одно из заблуждений советской власти. Искусство никого не может перевоспитать, переучить. Оно может демонстрировать какие-то модели поведения, декларировать в развлекательной форме какие-то мысли. А миссионерские функции я бы на искусство не возлагал. Они все-таки весьма умозрительны.

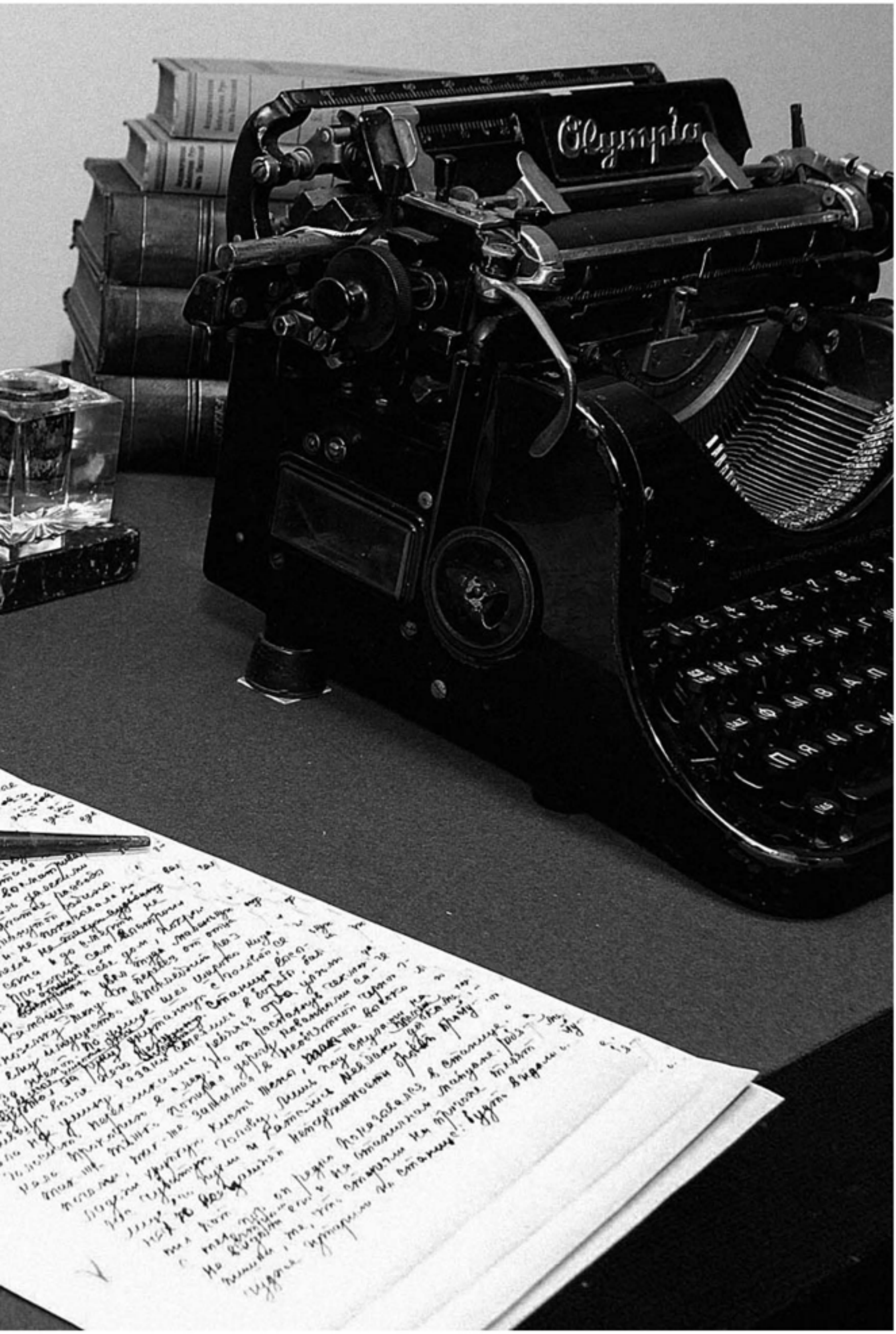
Роман Борисевич. Я про другое. По крайней мере, картины «Андрей Рублев», «Агония» или «Иди и смотри», на которые нас повели всем классом, мы в захолустном кинотеатре смотрели в полном зале.

Джаник Файзиев. Некорректные примеры. Была другая страна, другой кинематограф, другой информационный поток. Жизнь меняется очень быстро.

Роман Борисевич. Меняется не жизнь, меняются люди, к сожалению. Становятся более циничными.

Джаник Файзиев. Нет-нет. Они меняются, потому что меняется жизнь. Мы же детерминированы…

Даниил Дондурей. Мне кажется, мы выполнили поставленную в нашей дискуссии задачу: предъявили «из двух углов» разные концептуальные модели кинематографа, представления о том, что сейчас у нас происходит, как устроена киножизнь, что важно, что – нет. И это те самые проблемы, которые практически не обсуждаются. Сегодня никто не разрешит сравнивать Россию с Америкой, поскольку, во-первых, как вы знаете, «они хотят нас подчинить, разрушить наши ценности». Во-вторых, американский кинематограф в 2014 году – собрал двадцать три миллиарда долларов из тридцати трех миллиардов кинотеатрального бокс-офиса всего мира. ◆


Olympia

КОММЕНТАРИИ

ЭТО МЫ САМИ

Анна Гудкова

ЧЕМ ПАХНЕТ СПЕРТЫЙ ВОЗДУХ

На протяжении долгих лет в СМИ состояние российского кино публично оценивали в основном спикеры-продюсеры, и в каждом их интервью содержались неутешительные характеристики сценариев, с которыми им приходится иметь дело. О том, что сценаристов в России нет, а большая часть тех, которые есть, очень среднего уровня. Весь кинорынок пытается обойтись буквально десятком надежно и уверенно работающих авторов, чего категорически недостаточно ни для выживания, ни, тем более, для роста. Об этом говорили Сельянов, Толстунов, Акопов и многие другие. Ответом на постоянные ламентации стала недавняя статья Александра Молчанова «Настоящий геноцид сценаристов: почему в российском кино все плохо»[1]. Суть высказывания заключалась в том, что во всех бедах виноваты не сценаристы, а совсем наоборот, исключительно продюсеры. Текст вызвал многодневную дискуссию в социальных сетях. Но интересны и важны здесь не реплики оскорбленных сторон, а тенденция, которую продемонстрировала манера ведения диалога в кинематографической среде.

Сообщество мгновенно разделилось на два лагеря, при этом в каждом отдельном всполохе конфликта быстро забывалась суть дискуссии и оставалась лишь чистая агрессия по адресу как продюсеров и сценаристов вообще, так и с прямым переходом на личности спорящих. В принципе, то же самое можно сказать практически о любом заметном общественном обсуждении последних лет: каждое начинается с жесткого отрицания разумности оппонента, а завершается виртуальной дракой. Задача, решение которой требовалось найти, напрочь исчезает под валом взаимных запальчивых претензий.

1. См.: https://daily.afisha.ru/cinema/1691-nastoyaschiy-genocid-scenaristov-pochemu-v-rossiyskom-kino-vse-ploho/ В статье многочисленные неточности и спорные утверждения. Слово «геноцид» в заголовке? Будто и впрямь цель продюсеров не в поиске авторов и партнеров, а в планомерном уничтожении пишущей братии. «В России есть 50–70 сценаристов мирового класса» – где они? Если «сценарист не является самостоятельной творческой единицей» (а это зависит как раз исключительно от уровня и качества работы самого сценариста), то почему у Молчанова возникают претензии по поводу необходимости переписывать заказной сценарий? Ведь это нормальный ремесленный процесс. Наконец, фраза «американские продюсеры готовы дать сценаристу возможность сделать заведомо провальный проект и потратить на него миллионы – просто для того чтобы сценарист научился» – не выдерживает никакой критики. То, как дерутся за место под солнцем голливудские авторы, сколько они работают и какой мизерный процент доходит до вершин признания, денег и славы, – предмет для отдельного любопытного разговора.

Обсуждение текста в «Афише» продолжилось и на «Кинотавре», где в этом году традиционный продюсерский питчинг сменился рынком проектов киношкол: сценарии представляли студенты и выпускники наиболее известных учебных заведений – от ВГИКа и МШК до МНШК и маленькой, но чрезвычайно эффективной сценарной мастерской Александра Гоноровского. Дав слово на фестивале совсем молодым людям, мы надеялись услышать свежие голоса, новые истории, увидеть, какое кино ждет нас через несколько лет. Результат оказался пугающе наглядным. Авторы вроде бы пытаются нащупать болевые точки во времени и в себе, но демонстрируют отсутствие необходимого и сложного навыка – прямого и пристального взгляда на окружающий мир, переплавляющегося у пишущего человека в умение называть вещи своими именами. Движение мысли обозначено, но оно неуверенно, нерешительно и не доведено до конца. Попытка высказывания о войне и современном обществе сворачивается в короткометражки. Начавшаяся было комедия обрывается чередой трагических смертей. Остросюжетный фильм замедляется и виснет на середине. История о семье бредет по канве как минимум пяти аналогичных фильмов, известных только за последние несколько лет, и видно, что автор, нащупывая свой путь, то и дело сбивается на чужую, проторенную колею.

Тексты молодых сценаристов оторваны от времени и социального контекста, они будто парят в некоем пространстве, параллельном реальной жизни, и, похоже, недостаточно дороги даже самим создателям.

Что мешает дебютантам облечь, возможно, существующее в них внутреннее беспокойство в точные и оттого нешаблонные литературные или кинематографические формулировки?

Мне кажется, дело в том, что беспощадная ясность, кроме всего прочего присущая искусству, – это именно то качество, которое целенаправленно искореняется в нашей стране последние пятнадцать лет. Молодые вырастают в интеллектуальном тумане, в среде, где чем лучше зрение, тем хуже тому, кто смотрит. Те, у кого планка социальной ответственности и активности поднята высоко, чувствуют себя мучительнее и тяжелее других. Человеку свойственно жалеть и щадить себя – и вот, чтобы не смотреть ни на внутренний, ни на окрестный неутешительный пейзаж, кинематограф постепенно немеет, утрачивает краски и детали. Это выразительно демонстрирует, например, и беззубый лауреат Гран-при «Кинотавра»-2016 «Хороший мальчик» режиссера Оксаны Карас, что характерно – тоже фильм вполне молодого режиссера.

Буквально несколько лет назад дело обстояло гораздо лучше. На питчинге появлялись проекты, точно описывающие «время, в котором стоим», с живыми героями и конфликтами, больно бьющие в цель, сделанные для и про людей, существующих в одно время с авторами. «Самый лучший день» Жоры Крыжовникова, «14+» Андрея Зайцева, «Коробка» Эдуарда Бордукова – все они теперь уже появились на экране. Возможно, дело в том, что сейчас, выходя в большой мир, авторы

подсознательно чувствуют, чем пахнет спертый воздух в нашем доме, и автоматически отказываются даже от минимального риска, уходят от наблюдения и анализа. Чем дальше, тем больше в дело вступает отрицательная селекция, и чем точнее фильм диагностирует реальность, тем меньше сейчас у него шансов дойти до зрителя, как это случилось, например, с блестящей картиной Наталии Мещаниновой «Комбинат «Надежда», не получившей ни государственных денег на производство, ни прокатного удостоверения (последнее – из-за того, что автор отказалась убрать из фильма обсценную лексику).

Происходящее с кино – лишь часть общего процесса онемения общества, вызванного целенаправленным и постоянным враньем себе, всячески поддерживаемым и провоцируемым государственной машиной. Стремление, не всегда отрефлексированное, отвести глаза, не заметить, убежать от неприятных истин, требующих не только понимания, но и действий, при понимании уже неизбежных, становится распространенным способом поведения в профессии. Меня потрясло поведение участников «круглого стола» о цензуре на фестивале «Движение» в Омске, где именно дебютанты без всякого нажима извне находили плюсы в цензуре и утверждали ее безусловную правильность и нужность в современной ситуации. Никакой Минкульт не виноват в безудержном самоограничении и интеллектуальной кастрации, на которые безропотно идут молодые режиссеры и продюсеры. Сегодня унтер-офицерская вдова с готовностью сечет себя сама, не дожидаясь указа о наказании.

Ощутимо отсутствие масштабной внутренней цели, такой, которая больше каждого из нас в отдельности, путь к которой дольше, чем каждая человеческая жизнь, когда понимаешь, ради чего твои строчки или твои деньги, ради чего ругань на съемочной площадке и борьба с телеканалом, ради чего играют артисты и вылизывается перезапись… Вовсе же не за тем, чтобы пройти по любого цвета фестивальной дорожке, заработать денег, подняться на сцену с красивой девушкой и пр. Но реальная, а не декларируемая задача автора так или иначе сквозит из сочиненного текста…

Отсутствует цель – укорачивается мысль, съеживается высказывание, сворачивается интеллектуальный кругозор автора, а освободившееся место захватывает неудовлетворенное самолюбие, при любом удобном и не очень удобном случае переплавляющееся в громкую склоку. Как только появляется большая культурная, художественная цель – люди стремятся договориться. И чем точнее понимание, принятие различий между нами, тем легче дается сотрудничество, тем ярче итоговый рабочий результат.

Последние несколько лет главным источником информации и некоторого даже эмоционального вдохновения для меня стал каннский телерынок MIPCOM. В отличие от Каннского фестиваля и других, менее крупных кинематографических событий, переживающих явный спад и оставляющих ощущение устойчивого несовпадения с темпом

и градусом современных событий, проблем и ритмов, MIPCOM полон энергии, на нем видишь проекты, устремленные в будущее, и людей, интеллектуальный продукт которых впрямую влияет не только на бизнес, но и на социальную жизнь стран, где они этот бизнес ведут и строят, – от Теда Сарандоса из Netflix до Адама Крозьера из ITV и многих других глав компаний и вещательных корпораций.

Одно из центральных событий программы MIPCOM – обзорные презентации, где вниманию закупщиков и экспертов из разных стран представляют новинки телевизионного контента – от телеформатов и программ до новых фильмов и сериалов. Эта панорама западного телевидения впечатляет безусловно. Поражает разнообразие типажей, сюжетов, лиц, о которых и для которых снимают программы: старики и подростки, разведенные и женатые, геи и лесбиянки, национальные меньшинства и исследователи национальной истории, толстые и тонкие, богатые и бедные – любые, и каждому из них найдется свое место в эфире и свой трогательный, увлекательный и вдохновляющий на свершения сюжет[2].

Рассказывать людям о людях, стирать границы, бороться с агрессией между всеми и каждым, прокладывать пути к пониманию и любви между самыми разными социальными слоями, человеческими опытами и возрастами, создавать дружелюбные сообщества и трансформировать их в толерантное, понимающее, взрослое и приемлющее друг друга общество людей – эта миссия европейского телевидения отчетливо проступает в массиве самых разных реалити-шоу, игр, повествовательных программ. Ее не нужно дополнительно разъяснять в пресс-релизах и комментариях, она очевидна. Телевидение работает как инструмент для внутреннего развития и роста аудитории, объяснения и внедрения сложных вещей простым путем, искоренения агрессии, которая, как мы знаем, возможна только тогда, когда ты не понимаешь, не видишь и боишься «другого».

А вот новости в России: страна в злодейском кольце, кругом враги, все против всех: богатые против бедных, автомобилисты против пешеходов, Америка против России, мигранты против аборигенов… И так до бесконечности. Телевидение, как излучающие башни у Стругацких, объясняет зрителю, что мы живем в войне. Единственная виртуозно освоенная эмоция граждан – мгновенно возникающая агрессия и готовность вломить любому, кто попался на дороге, от водителя до продавщицы, чтобы собственные невысказанные и неартикулированные боль и обида ненадолго отступили. Кто-то всегда виноват в твоих проблемах – мэрия или администрация, хипстеры или таджики, всегда есть кого возненавидеть и оправдать собственные неудачи чужой волей, а не своими ленью, необразованностью, неприспособленностью, безответственностью и убожеством.

Почти на каждой лекции меня спрашивают: «А хочет ли зритель хорошего кино?» Формулировка предполагает, что автор вопроса имеет в загашнике с десяток прекрасных фильмов, от которого наотрез

2. Сюжеты программ MIPCOM многообразны, упомяну здесь только один: в нем есть обучение практическим навыкам жизни в социуме и постепенное принятие другого. Группу сложных домашних подростков отправляют на самостоятельную жизнь в некоей скандинавской «избе». Дом надо привести в порядок, научиться считать и рационально тратить выделяемые деньги, совместными усилиями обустраивать быт. Поначалу питаясь исключительно чипсами и колой, бесконечно скандаля и выясняя отношения, подростки потихоньку приходят в ум, начинают готовить себе еду, учатся тратить деньги, налаживают отношения друг с другом и миром. Следующий этап шоу: ухоженное жилье волей режиссера превращается в отель, что повышает градус терпимости и ответственности еще на один уровень; теперь в качестве постояльцев к героям приезжают родители. Возможность наблюдать, как и за счет чего люди взрослеют, как социум и общественный договор влияют на этот процесс, зрелище и поучительное, и удивительно захватывающее.

отказывается некий тупой массовый зритель. Снова умный «я», снимающий фильм для «него», быдла. Откуда берется странная мысль, что сидящий на лекции заведомо умнее купившего билет в кинозал, почему тот, кто делает фильм, заранее не предполагает, что делает его для своего, другого, такого же. Для равного? Видимо, всё оттого, что никто не ощущает народом самого себя, считает, что народ – это другие, неизвестные, чужие. Я думаю, что в Исландии, так поразившей мир своим футболом на ЧЕ, никому не пришло бы в голову задать подобный вопрос. Потому что там нет абстрактного зрителя или темного, невежественного «народа», а есть соседи, друзья и родственники. И все, что ты делаешь, ты делаешь для них, а они – для тебя. И наше российское государство – это мы, мы сами. Это, кроме прочего, наше соглашательство, наша нечестность, наша слабость, трусость и лень.

Мне кажется, вместо того чтобы упражняться в язвительном остроумии на просторах Фейсбука, сейчас было бы самое время провести основательную и внятную конференцию между сценаристами и продюсерами, пригласив на нее исключительно людей с фильмографией и репутацией, сделавших не один и, может быть, даже не десять фильмов. Ее задачей могла бы стать выработка общего современного профессионального языка, критериев и условий работы сценариста и продюсера, обозначение ключевых проблем, мешающих качественному выполнению этой работы, и поиск путей решения этих задач. Такой разговор и есть взросление, общая ответственность за дело, которая только и может помочь вывести индустрию на новый, цивилизованный и качественный, уровень.

Каждый раз, когда я вижу средневековые соборы, которые возводили многие поколения каменщиков и плотников, я думаю о том, что люди, заложившие фундамент, знали, что они никогда не увидят сводов. Но они верили, что работа будет закончена, и понимали, что их «призвание» (в немецком, протестантском значении Beruf) – сделать свою часть на совесть. Мне кажется, что если бы мы строили индустрию – каждый со своей стороны – с идеей, что здание наше будет возводиться долго, но на века, и имели бы способность все время видеть ситуацию сверху, нам было бы гораздо проще работать и договариваться. Церкви стоят, и они прекрасны. Я надеюсь, когда-нибудь кто-то так же сможет сказать и о российском кино. ◆

Даниил Дондурей – Нина Зархи

ХОРОШИЕ МАЛЬЧИКИ И ДЕВОЧКИ

Даниил Дондурей. Я категорически против распространенного суждения, что после закрытия фестиваля члены жюри не имеют права говорить о том, как они относятся к его официальным решениям. Фестиваль закончился, погоны клятв о неразглашении можно теперь отстегнуть. Конечно, не нужно выносить, как говорится, «сор из избы» – вспоминать, кто что сказал и кто против кого проголосовал. Но во-первых, институт жюри находится сегодня, на мой взгляд, в многомерном кризисе. Доказательством этого является то обстоятельство, что каннское жюри не присудило премий лучшим фильмам коллекции этого года. И во-вторых, только свободные суждения, в первую очередь критиков, позволяют нам искать координаты чрезвычайно сегодня непростого и совершенно неотрефлексированного дела – попыток адекватно оценить то, что мы видели. Поэтому, Нина, на мой взгляд, ты имеешь полное право сейчас находиться не в роли фестивального сотрудника, а самостоятельного эксперта, который высказывает свои личные суждения.

На этом фестивале мы провели два больших «круглых стола» в новом формате. А еще я ходил на две публичные лекции и на два больших мероприятия кинорынка, беседовал с десятками людей разных профессий. Когда спрашивают, что меня на «Кинотавре» поразило, отвечаю: ощущение кризиса, которое я увидел в отсутствии с чьей-либо стороны желания разобраться в причинах того, что в последние годы происходит в российском кино. Не обнаружил ни малейшего интереса к тому, чтобы понять природу этих процессов. Не возникло побуждения разобрать часовой механизм и посмотреть, что там – за циферблатом. Никому

не показалось важным осознать, что инвестиции, экономика, сюжеты фильмов, их коммерческие и эстетические качества, приоритеты авторов и продюсеров – все это единый мир, который, как мне кажется, сегодня неправильно устроен. Отсутствуют как вопросы, так и тем более версии ответов на них. Почему нет желания разобраться в принципах и качестве кинополитики?

Нина Зархи. А что, раньше наши «круглые столы» – или не наши – демонстрировали жажду режиссеров, продюсеров высказать свое мнение, послушать чужое? Когда пришла «новая волна», мы что, не тащили по одному режиссеров, не зазывали их, умоляя выступить? Или хотя бы поприсутствовать?! Что-то в этом смысле изменилось? Абсолютно ничего, на мой взгляд.

Даниил Дондурей. Согласен. Хотя именно на одном из наших «столов» в Сочи было сформулировано главное определение кино последнего десятилетия. Борис Хлебников тогда назвал своих товарищей и себя «новые тихие». Не «новая волна», а именно «новые тихие», достаточно точно указав, что революционеры в кино не пришли.

Нина Зархи. Сейчас эти «новые тихие» в основном ушли в телевизор.

Даниил Дондурей. Не сделают они революцию, подобную той, которую совершили авторы американского канала HBO.

Нина Зархи. В сегодняшних подцензурных условиях? Трудно рассчитывать на острую социальность… Да еще и со зрителем, который ждет развлечения, утешения и ясного, недвусмысленного героя. Не прокатит российский доктор Хаус. Но давай в российское кино вернемся. Просто назовем тех, на кого наш кинематограф возлагал надежды и кого сманило телевидение. Тодоровский, Хлебников, Хомерики, Попогребский, Урсуляк, Андрей Прошкин. И Прошкин Александр, Худяков, Досталь, старшее поколение. Хотиненко.

Даниил Дондурей. Как-то держится Герман-младший благодаря, может быть, еще и маме, Светлане Кармалите.

Нина Зархи. Ну да. И я убеждена, что тут дело не в том, что их, «перебежчиков», перехвалили или неправильно сориентировали. Естественно, критика их поддержала. Но я бы не переоценивала влияние критики на биографии художников. Времена Брика в прошлом, и Кугеля с Марковым. Они ушли, потому что в кино им не дают снимать то, что они хотят. В телевизоре, конечно, тоже компромисс, но за деньги, в относительно комфортных условиях телевизионного производства, которое хотя бы позволяет воспользоваться лучшими артистами, вальяжным форматом и возможностью в одной серии уступить продюсерам и зрителю, но зато в другой набрать очки и что-то важное вымолвить.

В связи с телевидением: плохо, что новоприбывшие режиссеры – а на «Кинотавре» было девять дебютов! – уже до ухода в сериалы начинают снимать полный метр, приспосабливая его – и внутренне приспосабливаясь, на уровне замысла, – к телеаудитории, телеритму, теленарративу и его особой интонации. У них телевизионное ви́дение… Даже картинка. Много ли мы здесь видели операторских решений?

«Иван», режиссер Алена Давыдова

Даниил Дондурей. Более того. Кроме двух картин, только двух – еще до приезда в Сочи было очевидно, что они будут лидерами, речь идет о фильмах Кирилла Серебренникова и Ивана И. Твердовского, – никто вообще не разбирает эстетику. Как сделан фильм? Вот здесь у вас повторы, а здесь получились какие-то оригинальные вещи, а-ля театральная крупность планов в «Ученике» или метафора хвоста как отдельности человека, его чужеродности, невключенности в социум. Ни сложных эстетических размышлений, ни хотя бы обозначения социальных, психологических, художественных, стилевых проблем – ничего этого нет. Про что кино? А остальные фильмы – про что, зачем они? Не оставляет какое-то ощущение телевизионного пространства. Телефильмы тоже могут быть очень мощными, и американские сериалы демонстрируют непререкаемое мастерство. Сочинских конкурсантов мощными не назовешь. Были милые «незавершенки», как фильм Алены Давыдовой «Иван», сделанный на «Ленфильме» на студии Германа-младшего и Светланы Кармалиты. Там, к сожалению, нет истории на свое количество времени, хотя оно и не столь большое.

Нина Зархи. «Иван» мог бы получиться. Авторы принципиально – в утешительном, нарядном сочинском контексте это особенно заметно – пытаются делать кино про российскую жизнь. В которой облупленные города и в них шаткая, без опор, повседневность, замотанные люди: отчаянно или рутинно они силятся обрести хотя бы подобие устойчивости в непростых и небезусловных, неустойчивых отношениях. В этом фильме я слышу эхо поэтики Германа (до «Хрусталева...»), его студии, где была снята «Улыбка». Мне нравится пристальное, но и щепетильное вглядывание в неприкаянного мужчину, исполненного негромкого достоинства, который всегда – неповторимый характер, но и узнаваемый социальный тип. Очень точно играет его Кирилл Полухин, заставляя вспомнить Болтнева – Лапшина. Играет экзистенциальную

«Врач», режиссер Юрий Куценко

отдельность Ивана («не помнящего родства»?..), его недекларативную невозможность встроиться в реальность. Важно, что при том, что герой лузер, фильм не грешит ностальгией по старым временам. Жалко только, что в нем откуда ни возьмись появляются три ненужных – и тривиальных! – финала, которые, неуклюже разжевывая замысел, перечеркивают стилевую цельность фильма.

Даниил Дондурей. Но и другие, в чем-то интересные работы удручают своей недоделанностью или отсутствием значимого смысла.

Например, квазизападная, как будто снятая для позднепраймового телевидения картина Гийома Проценко «Разбуди меня». Шикарная, стильная, с прекрасной героиней, красивой и по-европейски сдержанной, – завтра фильм можно в телик ставить. Но про что он? Это такая типичная среднестатистическая иностранная продукция, которую забываешь через пять минут после того, как отвернулся от телеэкрана. Или «Хороший мальчик» Оксаны Карас, я этот фильм рассматриваю как новый официоз. Он получит аплодисменты от всех – от власти, поскольку рассказывает, что в России нет – никому не говорите – плохих людей. Все, если присмотреться, очень хорошие мальчики и девочки. Он понравится молодым, потому что Михаил Местецкий, один из авторов сценария, включает в общую концепцию жизни смешные, ловкие диалоги, поскольку он сам по природе комедиограф и умеет осовременить любой сюжет, снабдить его некими стилевыми «переживалками». Этот фильм понравится и людям среднего возраста, поскольку он на вечно важную тему – возмужание подростка, и он смелый, старшеклассники открывают в себе сексуальность, автор показывает, как сильно хочется целоваться с роскошной учительницей и на равных общаться с непростым директором школы.

Нина Зархи. «Хороший мальчик» – пример откровенной до безрассудства борьбы за кассу. По-моему, в нем видно: режиссер, продюсер боялись,

что серьезно – значит скучно. И запихивали в историю все, что можно, чтоб рассмешить, утеплить, предотвратить возможное огорчение зрителя. Узнавание им своих непростых родительских или тинейджерских коллизий. Тут и рисуночки, как в комиксе, – порой не к месту, но сойдет за лихой стёб, – и резвые реплики, и утрированная нелепость взрослых дядей – беспроигрышных Ефремова и Хабенского, и бодрый, всех примиряющий мюзикл. Драматургия разваливается, будто Местецкого, мастера, пригласили в конце, чтоб выручил. Может, я не права, но кажется, что написанные им и вызывающие счастливый смех в зале пинг-понг-диалоги – это заправка, которая призвана сделать салат пикантным.

Но это полбеды. Если бы рядом с «Хорошим мальчиком» мы имели «Плюмбум…» и «Чужие письма», «Не болит голова у дятла» и «Ключ без права передачи» – фильмы, в которых все больно, жестко, про жизнь… в пределах разрешенного, конечно… Тогда другое дело. Тем более что сегодня тема взросления и разрыва поколений еще острее стоит, пропасть между детьми и родителями непреодолима, как между подростками «в фирмé» и теми, у кого нет навороченных бомберов.

Даниил Дондурей. У меня ощущение, что поиск неожиданного, острого, проблемного взгляда на эти вещи авторам вообще неинтересен. И зрителям – соответственно. Вот, например, замысловатый фильм Антона Бильжо «Рыба-мечта», где герой-корректор влюбляется в девушку-русалку. Про что это? Зачем? Почти все фильмы нашей программы не запишешь в артмейнстрим, тем более в артхаус. Ты даже не испытываешь каких-либо чувств – они тебя просто не трогают. Как, например, дважды награжденный фильм «Огни большой деревни» Ильи Учителя.

Нина Зархи. Здесь замах на хулиганство, на отвязную игру в жанр поманил, но – обманул. Победило молодежное ТВ-развлечение. Сегодня, мне кажется, гораздо решительнее, чем прежде, поляризовалось зрительское и авторское кино. Это странно – вроде бы возник всеми поддержанный спасительный артстрим, но образцов его у нас убийственно мало. Мне кажется, этому способствует отсутствие больших талантов в арткино. Раньше апологетов так называемого коммерческого или зрительского кино убеждало само присутствие, скажем, Тарковского, Германа, Шепитько, Балабанова или – в артстриме, который так тогда не назывался, – Асановой, Мельникова, Арановича… Эйрамджан или Юнгвальд-Хилькевич, или киноначальники просто не могли сказать, что все это фигня на постном масле, «потяни меня за палец», даже фестивалями не принимаемая лабуда.

Даниил Дондурей. А ты здесь видела ощутимый дар у ребят?

Нина Зархи. В артхаусе они пока держатся за его «внешность»: чужие эстетические эмблемы здесь легко присваиваются. Из-за этого очень просто пинать все направление.

Даниил Дондурей. Нет-нет, пинать их не хочется. Они совсем не паразиты и не циники. Они просто – милые.

«Разбуди меня», режиссер Гийом Проценко

Нина Зархи. Я имею в виду не нам, а тем, кто настаивает на безоговорочно зрительском кино. Они считают, что артхаус неинтересен не потому, что те или иные конкретные фильмы плохие, а потому что в принципе такое кино не нужно.

Отсутствие мощного авторского кино, которое говорило бы о времени и об авторе, работает на триумф бездумного развлечения. Отвращает и тех потенциальных зрителей, которые во все времена были у авторского кино. Сегодня и их нет. Не только потому, что сложный зритель исчез, но и потому, что тот, который остался, – к фильму «Рыба-мечта» Антона Бильжо не потянется. Как бы героически ни пытался ее вытащить харизматичный Мишуков.

Мог бы зацепить дебют Надежды Степановой «Я умею вязать» – в нем есть, как и в «Иване», подлинность авторского беспокойства, социальная узнаваемость. Сценарий Татьяны Богатыревой – лауреат нашего конкурса «Личное дело»[1], был обжигающий, но на экран он перенесен как-то суетливо, монолог героини, от лица которой ведется рассказ, смонтирован прыжками назад-вперед, без кинематографического чувства времени, которое так важно для кино.

Даниил Дондурей. Эта картина – дебют. Один из девяти, показанных в Сочи. Не хватает смелости, эстетической или социальной.

Нина Зархи. Дебют Дениса Шабаева «Чужая работа» как раз смелый. Работая в признанных коллегами и фестивалями рамках правил школы Марины Разбежкиной, фильм показывает, что они шире, чем иногда принято думать. Да, режиссер «просто» наблюдает за героями, таджикскими гастарбайтерами, не зная, что с ними произойдет, да, понятие «метафора» как синоним художественного насилия, интерпретации запрещено на территории этого «невмешательского» кино, но это ни в коем случае не индифферентное наблюдение. Метафоры и образы, сообщающие фактам глубину смысла, прорастают из самой

1. См. «Искусство кино», 2011, № 1.

«Огни большой деревни», режиссер Илья Учитель

реальности. Это кино, потому что интересно наблюдать за тем, как на наших глазах возникает драматургия – с конфликтом и всеми полагающимися ее «атрибутами» – из непредсказуемой драмы жизни. Это режиссура – в отборе, в продолжительности эпизодов, в близости или удаленности камеры. Эстетика картины счастливо проявляет мысль автора. Фильм о хрупкости – доверия, надежд, согласия: с собой и с другими. О хрупкости перегородок между реальностью подлинной и запечатленной. И сделана «Работа» тактично, бесшовно, в согласии с течением жизни героев. Авторское кино. И, что важно, картина как раз может привлечь аудиторию – разумеется, не первого зала «Октября».

Даниил Дондурей. Это как бы доказательство актуальности арта. В связи с аудиторией скажи, а были ли фильмы с коммерческим ресурсом?

Нина Зархи. Видимо, «Хороший мальчик».

Даниил Дондурей. А фильм Серебренникова?

Нина Зархи. Думаю, он имеет свою аудиторию.

Даниил Дондурей. Из-за имени? Репутации?

Нина Зархи. И из-за актуальности внятного, яростного послания. Да, согласна с теми, кто считает, что спектакль перенесен на экран довольно небрежно. Не додуманы некоторые вещи, например подача цитат из Библии. В спектакле они проецируются на стены сценической декорации – эффект вторжения кино в театр работает на отчуждение смысла, на остранение. На приглашение к сопоставлению с действием. В фильме они смотрятся естественно – пролетают, как привычные титры. Актеры замечательные, но существуют в разных жанрах. Юлия Ауг играет достоверную психологическую драму, создавая персонаж с понятной историей: вконец измочаленная мать-одиночка, готовая убить своего сына-отморозка, но и глотку за него перегрызть, если что. Прекрасна Светлана Брагарник, доводящая до пародии одну краску

«Рыба-мечта», режиссер Антон Бильжо

своей директрисы – растерянность перед жизнью. Протагонисты – «плохой мальчик» Вениамин (Петр Скворцов) и учительница биологии («человек произошел от обезьяны») Елена Львовна в страстном исполнении Виктории Исаковой работают в памфлете, дают не характеры, а олицетворенный конфликт.

Фанатизм, мракобесие, спекуляция религией, гуманизм, просвещение. Авторитарность versus либерализм. Кроссовки, прибитые гвоздями к полу, – «не уйду» – против креста. У этих двоих нет бэкграунда – и это принципиально. То же – и (м)ученик – собиратель всех «показателей» изгоя, предназначенного для травли. Он и гей, и хромоножка, и «тварь дрожащая». Сюжет движется экстримом, аттракционами-метафорами. Гротеск, манифест. Заявление о ситуации в стране. Для меня важность его не столько в том, что Серебренников показал кошмар идеологического насилия. Главное, что он сказал: природа опасности в неодолимом инфантилизме общества.

Подростковое сознание, незрелость – актуальная характеристика нашего мира, и на это мало кто обращает внимание. Безрадостный и безграничный инфантилизм – агрессивность как способ выкрикнуть: «Я есть!», и безответственность, и готовность подчиниться, подстроиться, отдаться – догме, пахану, начальнику, совсем маленькому или самому большому. Господу богу, который все «управит». То, что герой мальчик, – главное. Но еще важнее, что тут все – подростки.

Скоропись, пренебрежение к тщательности связаны, я думаю, с авторским ощущением, что радикальность перекрывает промахи, предлагая широту интерпретаций – в том числе и самих недоделок. Это не так. Но награду Серебренников, несомненно, заслужил. Если главный приз «Хорошего мальчика» – это признание бесповоротного торжества не столько конкретного фильма, сколько установки власти

«Я умею вязать», режиссер Надежда Степанова

и индустрии на бодрое утешительно-развлекательное кино, то поддержка «Ученика» – знак сочувствия другому искусству, которое сегодня необходимо и которое – в пугающем меньшинстве.

Финал «Мальчика» «танцуют все!» – апофеоз бесконфликтности. Он вызывающе красноречив, это тоже своего рода манифест – целого направления, которое знает, что ему дали зеленый свет.

Даниил Дондурей. То, что серьезное проблемное кино не делается, – это не только политический заказ.

Нина Зархи. Это самочувствие авторов.

Даниил Дондурей. Да, какое-то системное и компенсаторное… Не то что на студию прислали из Кремля директиву – нет. Они на самом деле так думают, чувствуют. Это по сути внутренний заказ состояния нашей культуры.

Нина Зархи. Да, многие искренне считают, что народ, который живет трудно, не надо грузить еще и чужими – экранными – проблемами, а надо отвлекать, подбадривать рассказывать ему чудесные сказки.

Даниил Дондурей. Это, мне кажется, делается для того, чтобы подсознательно, но не оголтело погасить недовольство, оппозицию, ответ на кризисы, драмы, проблемы. Неприятности. Наше кино работает именно на утешение массового зрителя. На обезболивание. Как вовремя преподнесенная конфетка или рюмка. Мифологизация – это всегда своего рода успокоительное, даже снотворное. Ты переживаешь историю, не важно какую, не важно про что, и тем самым успокаиваешься. После этого, конечно же, поленишься выйти на улицу и поддержать кого-то или выступить против чего-то. У меня возникает ощущение, что у режиссеров на самом деле ничего не болит. Они какие-то спокойные профессионалы, устроенные. Даже учителя или врачи сегодня больше переживают за происходящее в стране, с человеком. А художники похожи на каких-то чиновников Райпотребсоюза, которые

«Год литературы», режиссер Ольга Столповская

должны прийти на службу, ответить на какие-то входящие письма, что-то административно решить.

Не хочу никого обидеть, но у сегодняшних молодых авторов не видно даже элементов художнического переживания за происходящее, попытки что-то прокричать, кого-то защитить. Или обидеть. Выступить с неким авторским жестом. Произошло вписание новых режиссеров в предлагаемую властью официальную матрицу жизни, в предлагаемый свод функций кинематографа. Теперь кинохудожники – за исключением нескольких имен – действительно не имеют различий с создателями телепродукции. Нет различений по поколениям, интересам, характерам дарования, потому что, несмотря на то, что здесь девять, а вместе с коротким метром почти тридцать дебютов и масса молодых людей, перед нами даже не тихая, а какая-то подзамерзшая, встроенная в отведенное ей место общность.

Нина Зархи. Да, «новые равнодушные». Мы же в прошлом году говорили с дебютантами про то, что они хотят делать дальше. Никто не выразил желания раздирать реальность на клочки. Почти все говорили, что им интересно рассказывать про себя. Про себя, конечно, тоже можно рассказать так, что весь мир будет виден...

Даниил Дондурей. Но и тогда думать надо, мучиться, гореть, волноваться всерьез, до сердечного приступа. Такое чувство, что авторы и продюсеры просто пришли на работу, что у них дело такое рутинное – снимать кино.

Нина Зархи. Вот это меня, если совсем коротко, в фильмах Твердовского беспокоит. Человек делает про больное и важное с холодной расчетливостью.

Даниил Дондурей. Отсюда и определенное ощущение недостоверности возникает. При всех предписаниях ее поэтики «Зоология» – метафорическая история. Мудрая притча могла бы быть.

Нина Зархи. Могла бы быть сильная картина. Если бы жесткий до отвращения абсурдистский гротеск, трагический гиньоль был концептуально осознан и сделан. Как жанр. Но режиссер хотел снять убедительную психологическую драму – про инаковость, рассказать о приговоренности непохожего на других человека к остракизму и одиночеству. Могло бы и это сложиться – но тогда нужно сочувствие, нужна боль. А ее здесь только Наталья Павленкова испытывает. Исполнительница главной роли. Поэтому, мне кажется, вызывающее уродство не только все, что с хвостом связано, но и мать с ее «бесогонством» смотрится просчитанным трюком, эпатажем, рассчитанным на шок и оторопь. Хотя убеждена: тема «Зоологии» – актуальная, серьезная, важная.

Даниил Дондурей. Даже лучшие, радикальные по замыслу картины почему-то бьют в конце концов мимо цели. Оказываются среди тех, что отвлекают-развлекают-утешают. «Новые потухшие» – так бы я назвал бо́льшую часть сегодняшних молодых авторов. И в этом смысле – объективно – программа «Кинотавра» была абсолютно честной, репрезентативной.

Нина Зархи. Конечно. Так же, как в те годы, когда именно в Сочи мы увидели и Балабанова, и Сигарева, и Бакурадзе, и Мизгирева, и Быкова. И Крыжовникова с Меликян. Чем, как говорится, богаты… ◆

Жора Крыжовников

КОМЕДИЯ: ПОЛОЖЕНИЙ И/ИЛИ ХАРАКТЕРОВ

«Кинотавр»: мастер-класс

Жора Крыжовников. О чем наш сегодняшний разговор? Я попытаюсь суммировать те приемы и особенности комедии, которые не мною открыты и зафиксированы. Моя лекция посвящена двум основным типам, движкам и особенностям применения комедийных ходов в советском кино. Я думаю, это может быть интересно сценаристам, редакторам, работающим с комедийным материалом, режиссерам и артистам.

Теоретически комедия как жанр разработана не хуже драмы. Существует два типа комедии: комедия положений и комедия характеров. Это два поджанра, которые пересекаются на границе, но состоят из разных сред. Комедия положений – как будто подводная лодка, а комедия характеров – будто самолет. Теоретически самолет может сесть на воду, а подводная лодка – всплыть, и эти два поджанра могут соприкоснуться. Но на самом деле практически невозможно сделать самолет, который бы погружался, или подводную лодку, которая бы летала. В чем различие этих двух типов комедии? Вот шкала. (*Рисует на доске.*) На одной риске шкалы находится комедия положений, а здесь – комедия характеров. Это – Гайдай, это – Данелия. А посередине Рязанов. Что это за шкала? Как по ней двигаться?

Комедия положений и комедия характеров не бинарные оппозиции, это не 0 и 1, это постепенное изменение двигающих сил сюжета. И первое, что их отличает, – внутренний конфликт или внешние обстоятельства. В комедии положений – внешние обстоятельства, в комедии характеров – внутренний конфликт. В «Бриллиантовой руке» у героя Юрия Никулина нет никакого внутреннего конфликта, нет проблемы, которая мешает жить. Но есть мощное

←
«Афоня», режиссер Георгий Данелия

внешнее обстоятельство: героя принимают за контрабандиста, он неудачно упал и потому попадает внутрь интриги. То есть внешние обстоятельства заставляют его и историю двигаться.

В фильме «Афоня» Георгия Данелия никаких внешних обстоятельств практически нет, зато есть мощнейший внутренний конфликт. Герой переживает бессмысленность бытия. Внутренний конфликт заставляет его искать выход. Он пробует пойти на вечеринку, на дискотеку в Дом культуры, найти себе женщину; пробует напиться. Внутренний конфликт, как считает Александр Митта, недостаточен для создания истории. На самом деле в комедии характеров внутренний конфликт – это все, что нужно. «Афоня», «Мимино» – яркие примеры историй, где внешние обстоятельства вообще не влияют на героя. Что заставляет Мимино двигаться? Что создает историю, что толкает персонаж вперед? Неудовлетворенность, отсутствие покоя. Какой внутренний конфликт у героя в фильме Леонида Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию»? Никакого. Он абсолютно полноценный человек, счастливый ученый, с красавицей женой. Она ему, вероятно, изменяет, и он расстраивается, но ненадолго. Потому что дальше его ждут приключения.

В фильмах Эльдара Рязанова есть попытка совмещения двух движков, но весьма условная. В «Иронии судьбы…» внешние обстоятельства – тот факт, что ключ подходит к двум разным квартирам, – толкают историю, но через какое-то время этот движок перестает работать. Это гибридный двигатель: он останавливается, и персонажи из-за своих внутренних конфликтов, из-за того, что один собирается жениться, а другая – выйти замуж не по любви, начинают толкать историю вперед. Сам Эльдар Рязанов не считал «Иронию судьбы…» самой сильной с драматургической стороны своей работой, а лучшей называл «Служебный роман». А в «Служебном романе» уже внешнего обстоятельства нет. У героя мало денег, ему нужны деньги на детей, это некий повод для интриги, но не он заставляет его двигаться по истории. Эльдару Александровичу не нужна ложь. Есть такая концепция, сформулированная Стивом Капланом в его книге «Скрытые инструменты комедии», согласно которой, чтобы создать работающую комедию, надо сначала по-крупному соврать. Он приводит пример того, что такое большая ложь. Например, члены бейсбольной команды американского университета узнали, что смогут стать чемпионами лиги, когда последний девственник университета переспит с первой красавицей. И после этого они бросаются это заклятие снимать. Вот большая ложь, которая заставляет двигаться всю историю. У Рязанова, в принципе, концепция большой лжи и работает. Он говорит: представьте себе, что в двух разных городах есть одинаковые улицы с одним названием, и ключи к замкам подошли, и герои оказались в одном месте. Но большая ложь больше нужна комедии положений. И вот как раз у Гайдая всегда есть большая,

«Бриллиантовая рука», режиссер Леонид Гайдай

невероятная ложь. Мы не можем себе представить советского служащего, который один едет в круиз по всем городам Европы чуть ли не на полгода.

Итак: комедия положений врет, комедия характеров стремится быть достоверной. Но вернемся к внутреннему конфликту и внешним обстоятельствам. Американская комедия построена как комедия положений. Мой любимый фильм – «Лжец, лжец» Тома Шэдьяка с Джимом Керри, там как раз используется концепция большой лжи: мальчик попросил, чтобы его папа не врал, и теперь папа не врет, на нем заклятие. Дальше идет череда достоверных ситуаций, из которых он пытается выпутаться, но не может, пока не решит свою основную проблему. Давление внешнее, обстоятельство непреодолимое. Если бы не внешнее обстоятельство, герой фильма «Лжец, лжец» не двигался бы и ничего не делал, истории бы не случилось. Внешнее обстоятельство и есть движок. Чем оно сильнее, активнее, тем ярче ситуации, в которые попадает персонаж. Это топливо истории.

Что происходит в фильме «Афоня»? Человек не находит миллион долларов, он не оказался на необитаемом острове. Более того, он даже не достоин симпатии, у него нет никакого статуса, он не особо сексуальный. Тем не менее он оказывается внутри истории. И тут мы подходим, наверное, к самому важному.

Что рассказывает комедия характеров о людях? Благодаря тому что двигатель комедии характеров сам человек и его внутренний конфликт, для того чтобы проявить его, нужен материал, нужно экранное время. Что мы узнаем об Афоне? Он ленивый, необязательный человек, с одной стороны. С другой – когда задета его честь, он готов отстаивать ее. Вот он на танцах познакомился с девушкой, и все у них вроде шло хорошо, куда-то они уже направлялись, но

«Иван Васильевич меняет профессию», режиссер Леонид Гайдай

его кто-то перехватывает: «Ты что, испугался?» И Афоня бросается свою честь защищать. С одной стороны, он рвач, готов за лишний рубль обмануть. А с другой – пускает героя Евгения Леонова к себе жить совершенно бесплатно. То есть он и рвач, и благородная душа. И человек с честью, и в то же время тот, кто может оставить целый дом без воды, потому что у него рабочее время закончилось. Каждая сцена рассказывает нам что-то новое об этом персонаже, делая его все более объемным из-за его внутреннего конфликта. Что мы знаем о Шурике в картине «Иван Васильевич меняет профессию»? Он ученый. И всё, в принципе. Это маска неудачника, дуралея ученого. Что мы знаем о его жене? Актриса. Кто такая актриса в бытовом представлении? Женщина без особых моральных устоев. В принципе, она этому представлению и соответствует. Кто такой управдом? Какой-то дурачок. Кто такой вор?.. И так далее. В комедии положений нет характеров. Там действуют маски, упрощенные представления о человеке. Адвокат врет, вор ворует. То есть выявляется самое примитивное. И как только внешнее обстоятельство убирается, сразу исчезает сюжет, история. В «Афоне» и не надо ничего убирать. Герой сам по себе пройдет через выбранные им самим испытания. К чему это приводит? К тому, что в комедии характеров есть подключение к персонажу, в комедии положений – нет. Что такое подключение? Это сочувствие. Мы сочувствуем Афоне, переживаем за него. За Шурика мы не переживаем. Мы хотим, чтобы у него все было нормально, чтобы жена вернулась, но он сам не вызывает эмоций. Потому что комедия положений – это развлечение, а комедия характеров – исследование. Не случайно, как только у Гайдая исчезает возможность трюкового рассказа в фильме «Ревизор», например, тут же падает качество

его entertainment'а. Потому что режиссер на самом деле не очень интересуется персонажами, ему нужны маски.

Другая шкала – фантастические обстоятельства или реальные обстоятельства. Фантастика или реальность. В мире комедии положений – экстравагантные интерьеры, невероятный реквизит, фантастические обстоятельства. В комедии характеров – достоверность, достоверность и еще раз достоверность. В «Бриллиантовой руке» сумасшедшие контрабандисты переправляют ценности через границу, чтобы закопать их в землю и получить свои 25 процентов. Сами бандиты невероятные. Герой Андрея Миронова – манекенщик. Редкая профессия. Все причудливое, необычное, нестандартное является объектом комедии положений. В фильме Гайдая «Опасно для жизни!» в кабинете начальника стоит телевизор, по которому он связывается со своими замами, то есть это видеотелефония. Но она совершенно органично смотрится внутри этого фильма, потому что мы знаем, что здесь все неправда. Совершенно противоположный случай – фильмы Данелия, где каждый элемент соответствует, по крайней мере, внешне, нашему ощущению реальности. Рязанов в этом раскладе занимает серединную позицию.

Есть два основных рычага для удержания зрительского внимания: удивление и узнавание. Есть низшая форма юмора – пародия. Узнавание – актуализация опыта; оно вызывает чувство удовольствия, и тогда становится смешно. Комедия характеров на это и рассчитана. Мы смотрим на персонажа Леонова и говорим: да у меня сосед такой. Смотрим на Афоню и думаем: я знаю такого человека. И так далее. В комедии положений мы смеемся, потому что происходят удивительные события. Персонаж Андрея Миронова видит вдруг мальчика, который идет по воде, ако по суху…

Каким образом работает удивление? Мы не можем себе представить такой ситуации, чтобы человек не мог соврать, – это если взять фильм «Лжец, лжец». (Кстати, я не случайно упоминаю американское кино, потому что в нем комедий характеров почти нет. Возможно, «Большой Лебовски» – одно из исключений, потому что внутренний конфликт этого персонажа развивает историю.) Так вот, необходимость удивлять реализуется через фантастические обстоятельства, через шикарные костюмы, интерьеры… Например, что привозит герой Никулина героине Мордюковой в «Бриллиантовой руке»? Чертика в табакерке, странную вещь. Не дай бог, он бы привез полотенце.

Еще одна вещь – плотность событийного ряда. В фильме «Иван Васильевич меняет профессию» царь попадает в обыкновенную квартиру. Что нужно драматургу, чтобы с этим справиться? Он приводит новых людей. Сначала приходит жена. Только жена освоилась в ситуации, поняла, что происходит, приходит режиссер. Только режиссер с ситуацией освоился – приходит управдом или сосед. Люди идут и идут, квартира оказывается проходным двором. Плотность

событийного ряда максимальная. Потому что именно происшествия и есть суть истории в комедии положений. Доходит до семивосьми крупных событий. (У Мольера в «Мизантропе» семь событий на пятиактную историю.) А вот комедии характеров внешние события не нужны, мощные происшествия будут закрывать то, что нам о человеке нужно рассказать.

Следующая шкала – драматическая. Любая комедийная история заканчивается тем, что все стало, как было. Поехал Горбунков за границу, что-то там с ним попроисходило, а потом все стало, как было. Шурик изобрел машину времени, привез царя, покрутился с ним в разных обстоятельствах, а потом оказалось, что это сон. И все стало, как было.

Кроме возвратности комедии еще отличаются по количеству боли. В комедии «Афоня» у героя умирает тетка, которая его воспитала. И мы понимаем, что так, как было, уже не будет. Данелия в этом смысле автор, который подходит к границе комедии. Он создает жанр на стыке. А вот у Гайдая этого нет. Как известно, Гайдаю очень не понравился фильм «Не горюй!» Данелия. Он сказал, что могла бы получиться хорошая комедия, если бы не смерть. И в этом смысле его логика – стопроцентная. Потому что настоящая боль и подключение в комедии положений невозможны. Это только вредит, все сразу рассыпается. У Рязанова вместо драмы лирика. «Облетают последние маки...». У Данелия же настоящая боль. Есть фильм «Слезы капали», где все по форме комедийное, но это очень болезненное, драматическое повествование по интенсивности возможного подключения. А в «Афоне» герой терпит крах, у него ничего не получается. И дальше приезжает героиня Симоновой, на фоне самолета, как ангел, который дает ему надежду, что все у него будет хорошо. Вот если бы она не приехала, получилась бы драма, и сорока миллионов проданных билетов не случилось бы. Но за счет этой надежды фильм становится комедией.

Меня часто спрашивают, что такое трагикомедия, черная комедия. На самом деле формальный признак – вернулись ли мы в исходное положение. Если вернулись – комедия. Если не вернулись – это трагикомедия, черная комедия, какая угодно, но уже не чистый жанр. И как только нарушается конвенция «все будет хорошо», мы вступаем на скользкую почву потери зрительского интереса.

Чем замечательно советское кино? Оно экспериментировало. Три таких разных художника снимали картины. И благодаря Георгию Данелия мы знаем, что российский зритель (в прошлом советский) на самом деле готов переживать, сочувствовать, подключаться к персонажу. Но и развлекаться тоже хочет. Есть замечательный пример – фильм «Опекун» Эдгара Ходжикяна и Альберта Мкртчяна с Александром Збруевым, самый кассовый фильм 1970 года, почти тридцать два миллиона проданных билетов. Там

«Ирония судьбы, или С легким паром!», режиссер Эльдар Рязанов

ничего не происходит, но все действие – на курорте. Всегда существовало, видимо, какое-то курортное кино, где зритель просто радовался тому, что небо голубое, море и т.п. Так называемое «доброе кино». Бесконфликтное кино. Если мы с самого начала понимаем, про что история, если прогноз зрительский сбывается, самое страшное, что может произойти, – мы рассказываем то, что зритель и так знает. Но это тоже бывает нужно, под Новый год, например, когда людям хочется расслабиться.

Еще один момент – выразительность правдоподобия. Это элемент фантастики и реальности. Выразительность картинки, того, как снято. У Данелия все выглядит почти репортажно. Особенно в «Афоне». Он сконцентрирован на персонаже. А у Гайдая иначе. Когда мы говорим о «Бриллиантовой руке», например, мы сразу вспоминаем общий план парохода, море, скалы, погони. Количество общих планов относительно средних и крупных растет, потому что ему нужно в том числе быть выразительным, красивым. Это все тоже в конвенции удивления: комедия положений стремится удивлять.

Небольшое отступление в сторону. Вообще, комедия – это, конечно, средний и общий планы. На крупном плане часть комического уходит. Что, к сожалению, у нас тоже не совсем понимают. Деформация происходит под гнетом телевидения. Там торопятся переходить на крупный план. Но комедийный артист работает телом, а не только бровями. В русской культуре нет большого опыта комедии положений. Что, в общем, противоположно тому, что происходит в европейской культуре. Американцы опираются на более технологичную, более внятную комедию положений. Потому что комедия положений в каком-то смысле более структурная вещь. И когда бракоделы от кино бросились производить комедии, потому

«Слезы капали», режиссер Георгий Данелия

что это дешево, они попытались заимствовать американский опыт. Показалось, что достаточно придумать яркое первое обстоятельство, ту самую большую ложь, о которой я говорил, оказаться всем на необитаемом острове или миллион долларов в чемодане найти, и все само покатится. Но плотность событийного ряда в 30–40 событий, как минимум, заставляет как раз больше работать с драматургией, делать ее интенсивнее.

Вот что еще важно. Русский герой не знает, чего хочет. Русский комедийный персонаж находится в поиске задачи. Что противоречит основам драматургии, которые были систематизированы Робертом Макки в его «Истории на миллион долларов». Если верить Макки, надо найти цель, препятствия на пути к цели. «Чего хочет главный герой?» – часто спрашивают редакторы у сценаристов. Так вот: российский герой часто ничего не хочет. Чего хочет Хлестаков? В принципе, поесть и денег. Не назовешь это целью. «Ревизор» – это скорее пример срединный, рязановский. Когда обстоятельства заставляют героев действовать, но им мешают они сами. Что мешает Афоне быть счастливым? Он сам. Что мешает быть счастливым Шурику? Да он и так счастлив, ничего не мешает. Или Горбункову? Контрабандисты. И соответственно есть линии персонажей, которые не знают, чего они хотят.

К чему я веду? Как бы ни хотелось нам принадлежать западной цивилизации, есть тем не менее национальные особенности рассказывания историй. И в этом смысле Гайдай – исключение, он как раз очень западный, американский, развлекательный. А основная масса того, что мы любим и ценим, лежит на границе этих сред. Я приводил пример с подводной лодкой и самолетом. Подводная лодка может всплыть, самолет может сесть на воду, но на самом деле это разные стихии, и из одной в другую переходить практически

невозможно, потому что это разные системы мышления, создания историй и их рассказывания.

Из зала. Получается, что картины Данелия «Кин-дза-дза», «Паспорт», «Тридцать три», «Слезы капали» и отчасти «Я шагаю по Москве» в чистом виде комедии положений. Но вначале герой не испытывает никакой боли. Боль он начинает испытывать из-за положений, в которые попадает из-за большой лжи. И финал очень странный. Совершенно не понятно, вернулся он туда или не туда. Герой «Паспорта», уже поседевший и погрустневший, стоит на кладбище. Герои «Кин-дза-дза» тоже что-то поняли. Финал «Тридцать три» тоже очень печальный. «Слезы капали» – вообще почти трагедия. И в «Я шагаю по Москве», как ни странно, есть легкая грусть и опыт, который приобретают герои. К какому же жанру относятся, по-вашему, эти фильмы?

Жора Крыжовников. Я не случайно говорю о шкалах, а не о бинарных оппозициях. Что такое бинарная оппозиция? Это 0 и 1, «да» и «нет». Тут не так. Фильмы, конечно, перемещаются по этой шкале. Есть «Афоня» – на мой взгляд, крайнее выражение. А есть что-то ближе, где внешние обстоятельства тем не менее действуют. Поэтому я говорю о шкалах, о перемещении, понимаете? То есть это никогда не «да» и «нет». Это первое. И второе. Мне проще говорить о более ярко выраженных примерах, таких как «Бриллиантовая рука» и «Афоня», их сравнивать, чем те картины, где был проведен какой-то эксперимент. Что касается Данелия, у него всегда концентрация на характере, который заставляет героев действовать. В «Кин-дза-дза» есть большая ложь: герои отправляются на этот Плюк. Но дальше оказывается, что герой Любшина – неприспособленный человек, он не умеет торговаться и прочее. Они погрязают в ярких внешних обстоятельствах. А «Слезы капали» – драматическая история, в которой есть, конечно, внешнее обстоятельство зеркала, придуманное, оно на самом деле незначительное. Это можно отрезать, и история будет работать так же: человек возвращается и сходит с ума. Поэтому я призываю к этому относиться не как к монетке, у которой две стороны. Если у тебя главный герой – человек, который неожиданно нашел миллион долларов, странно требовать подключения, спрашивать, когда мы ему будем сопереживать, и так далее. Потому что чаще всего внешние обстоятельства мешают проявиться внутреннему конфликту.

Из зала. Вы можете поделиться собственными наблюдениями относительно баланса между экспрессией персонажа и яркостью событий, происходящих вокруг? Как зрители реагируют на смещение баланса в ту или иную сторону?

Жора Крыжовников. Спрос есть и на развлечение, и на подключение. Лично мне интереснее про людей рассказывать. Кстати, важный момент. В комедии характеров возможны необязательные сцены. Я приведу пример мне близкий. Герой хипаря в «Горько!» слышит,

как с соседнего балкона человек жалуется, что очень громко шумит свадьба. Он бросается туда, пугает этого человека, потом возвращается и говорит: «Кричим дальше». Эту сцену можно убрать, и ничего не изменится. И в то же время она нужна, потому что мы рассказываем, что в компании людей есть неадекватный человек, от него можно ждать всего, что угодно. То есть мы, с одной стороны, взводим курок характера, который нам понадобится, когда он сойдет с ума, а с другой – развлекаем. Комедия характеров движется отступлениями. А комедия положений торопится.

Из зала. Правильно ли я понял, что Рязанов умышленно перешел от комедии положений к комедии характеров?

Жора Крыжовников. Эльдар Александрович работал на стыке этих историй. У него часто есть яркое внешнее обстоятельство. В «Зигзаге удачи» это билет, в «Иронии судьбы…» – ключи. Есть чистый пример – «Невероятные приключения итальянцев в России». Но тем не менее он рассказывал о людях, у него просто темп рассказа замедляется, более того, меняется с комедийного на лирико-драматический. Все комедийные аттракционы «Иронии судьбы…», реально смешные сцены, сосредоточены в первой серии. Дальше все более лирично.

Из зала. Вы сказали пару слов о добром кино. Все режиссеры, о которых вы говорили, снимали доброе кино. Я часто слышу мнение зрителей: сейчас не хватает того самого доброго кино.

Жора Крыжовников. Зритель радуется привычному, удобному. Когда вышла «Карнавальная ночь», в первой рецензии было написано: «Мосфильм» выпустил очередную пошлую комедию». Живая комедия всегда вызывает раздражение. Проходит время, и зритель говорит: «Вот раньше было время…»

Из зала. Дело в ностальгии?

Жора Крыжовников. Мне кажется, конечно. Мы начинаем принимать все безусловно. Я видел, как люди смотрят «Место встречи изменить нельзя». Ведь они смотрят его как комедию. «Сейчас он скажет…» И радуются. Это терапия знакомым. Вот ревность в мире Рязанова – всегда отрицательная черта. Как сделать так, чтобы мы не сочувствовали невесте человека, который в новогоднюю ночь уехал в Питер? Показать, что она ревнует. Она ревнует – и всё, уже неприятно. Ипполит: человек пришел делать предложение, ревнует – плохой человек. Рязанов открыл, что ревность на экране способна убить сопереживание. Но что изменилось с развитием мастерства Эльдара Александровича? В «Зигзаге удачи» главный герой – дурачок какой-то безусловный, к которому подключения нет, мы не сопереживаем ему. А к Ипполиту, с его монологом в ванной, вдруг возникает сочувствие. Это характер гораздо более сбалансированный. Мы способны ему посочувствовать, хотя он раз за разом совершает акции, чтобы наше сочувствие уничтожить.

«Мимино», режиссер Георгий Данелия

Кстати, вы меня натолкнули на еще одну мысль. Гайдаю важно, чтобы его персонаж был безусловно хорошим. И даже чтобы поддерживающие персонажи были хорошими – так, как понимает это доброе кино. Приходит развязная артистка, которая уезжает с режиссером Якиным куда-то. А потом, когда Шурик просыпается, приходит она же, но скромницей, в платке. Приносит ему кефир. Гайдай как бы говорит: нет-нет, она хорошая, все хорошо, она на самом деле вообще не такая. Ему важно сохранить симпатию. Что делает Рязанов в «Служебном романе», чтобы, не дай бог, мы не отвернулись от главного героя? Он показывает, что у него нет денег на ботинки для детей, его бросила жена. Он оказывается жертвой обстоятельств. И это все нужно для того, чтобы, когда он решает обмануть женщину ради денег, мы были на его стороне.

Из зала. У меня вопрос про ваш фильм «Самый лучший день». Там тоже есть признаки комедии положений и какие-то режиссерские приемы, в том числе сверхдальние планы. И комедия характеров там, естественно, тоже есть. У меня сложилось впечатление, что это история, объединяющая две аудитории. Потому что кто-то выходит с просмотра, очень сильно насмеявшись, и хорошо себя чувствует. А я вот мужа своего сводила, он тоже много смеялся, а потом впал в глубочайшую депрессию. Как же так можно?

Жора Крыжовников. Запил? Итак, как к этому относиться. Кто мешает главному герою жить? Он сам. Понятно, что есть внешние обстоятельства. Опять же я рассматриваю крайние выражения. Потому что как только мы нарушаем, например, конвенцию хорошего конца в комедии, хэппи энда, мы начинаем терять аудиторию. У меня нет данных, но я думаю, что «Осенний марафон» был менее популярен, чем «Афоня», – по проданным билетам. Потому что «Осенний марафон» – картина с открытым финалом. Поэтому мне бы хотелось

«Служебный роман», режиссер Эльдар Рязанов

верить, что «Самый лучший день» скорее комедия характеров. По крайней мере, мы ее так разрабатывали. Безусловно, там присутствует какая-то суета – все куда-то бегут, едут, скачут. Тем не менее движок, мне кажется, внутри людей прежде всего.

Из зала. Эти два метода, если их комбинировать, смогут большую аудиторию привлечь?

Жора Крыжовников. Кто у нас самый успешный комедиограф? По зрительской реакции, по долгожительству его произведений? Мне кажется, что Рязанов, потому что он совмещает и то и другое. Тем не менее Рязанов и Гайдай до сих пор соревнуются в телевизионном эфире за рейтинги. И конечно, свежо и круто смотрятся до сих пор «Бриллиантовая рука» или «Иван Васильевич…».

Из зала. Можно ли увеличить аудиторию?

Жора Крыжовников. Конечно. Если добиться того, чтобы кончалось хорошо, но драматическая нотка была. Если персонаж безусловно хороший и мы знаем, что он хороший, что он, может, оступился один раз… Если все это совместить, возможно добиться пика аудитории. Многие же идут в кино за анестезией, чтобы забыть о боли, которую они чувствуют в жизни. Поэтому у комедии характеров, которая к горечи апеллирует, где наличествует какая-то драматическая нотка, так или иначе, конечно, аудитория меньше.

Из зала. Как вы считаете, какова роль алкоголя вообще в комедии? Все последние российские комедии основаны на событиях, которые происходят под воздействием алкоголя.

Жора Крыжовников. Я делюсь с вами определениями из разных источников. Марк Анатольевич Захаров формулирует, вслед, наверное, за Эйзенштейном, так: это монтаж экстремальных ситуаций. Что такое спектакль или фильм? Монтаж экстремальных ситуаций. Зачем нам нужны эти ситуации? Нам надо узнать о людях. Если человек

сидит и молчит первые сорок минут, мы думаем о нем одно. Потом вдруг мы понимаем другое, понимаем его темперамент. Дальше. Если всех нас, спокойно сидящих людей, вдруг захватят террористы, то мы узнаем, кто трус, кто паникер, кто герой, кто равнодушный, кто готов предать. Экстремальная ситуация выявляет данные о людях. В чем проблема русского артхауса? Авторы считают, что можно просто помолчать – не меньше десяти минут – и мы все поймем. Нет, не поймем ничего. Эсхилу, Софоклу и Еврипиду нужны были экстремальные ситуации, а нашим артхаусникам – нет. Так вот, алкоголь в комедии является приемом, обнажающим информацию. Человек трезвый – один, когда выпил – другой. Вот не пили бы на русских свадьбах алкоголь – выбили бы у нас козырь из рук.

Из зала. Вы сказали, что американские комедии в основном комедии положений. А Вуди Аллен и братья Коэн?

Жора Крыжовников. Вуди Аллен и братья Коэн – это американский артхаус. Вы сейчас называете исключения. Американская киноиндустрия работает как минимум с концепцией большой лжи, то есть яркого внешнего обстоятельства, запускающего историю. Думаю, что это основной принцип. Но есть исключения. Как Гайдай исключение в нашем случае, так же у них братья Коэн, Вуди Аллен. Но аудитория Вуди Аллена внутри США гораздо меньше общемировой. Он, в общем, поэтому и выживает благодаря тому, что его смотрит Европа. Если бы он ориентировался на американский рынок, к сожалению, у него остался бы только его саксофон и бар, где он выступает каждую неделю. А возможности снимать, может, и не было бы. ◆

Записала Елена Паисова

Алексей Злобин

СКАЗОЧНИК

Режиссерские заметки

Дневники Алексея Злобина см.: «Искусство кино», 2013, № 6, 2014, № 1–2.

– Эльдар Александрович, это Алексей.

Смотрю на часы: «13.13» – неплохо.

– Я снимаю последнюю картину – жду маразма и не хочу стоять с протянутой рукой. Пусть молодые просят денег. Пока могу, надо успеть снять «Андерсена».

Поинтересовался опытом. Услышав о Германе, сказал:

– У вас суровая школа.

Больше Монсеррат Кабалье

Тянется, тянется невеселая, хмурая подмосковная дорога. Зябко и обувь летняя; пока бежал к машине продюсера, продрог и замочил ноги – осень. Едем в грязно-белой «Волге» в какое-то Мураново, по Ярославке пятьдесят верст. По пути встречаем художников. Теперь дождаться Рязанова и ехать дальше. Оказывается, Мураново – поместье Тютчевых – Баратынских – Аксаковых. Хорошая компания, хороший эпиграф к началу работы на картине «Андерсен. Жизнь без любви».

Зеленый «Опель-Астра» сворачивает с шоссе, прокатывает мимо нас. Едем следом.

Детские музейные воспоминания: тапочки в вестибюле. Надеваю большие войлочные на резинках и из теплого предбанника шаркаю в залы усадьбы.

Портреты на стенах. Провожающая нас женщина подробно рассказывает историю трех семейств, сыплет именами, датами, встречами, катастрофами, разлуками, обидами… Для нее всё – живое. За каждой фамилией нажитое отношение и ворох ассоциаций. Рассказывает, как стихи наизусть читает:

– А эти двое, муж с женой, не оставили ни строчки переписки – они не разлучались ни на день, всегда были вместе… Этого расстреляли в Казани, несмотря на просьбы горожан о помиловании: семь раз избирался

← Эльдар Рязанов

главой дворянского собрания, очень был любим всеми – настолько, что комиссары не воспротивились выдать тело для захоронения… Последний Баратынский.

В одном из залов я невольно оглянулся: за стеклом в углу образ Корсунской Богоматери. Он трижды снился хозяйке дома, стали искать и обрели икону где-то на чердаке.

Я слушал, тут же забывая только что рассказанное, каждый новый факт вышибал предыдущий.

– Туркестанова, красавица – вот ее портрет, – была женой Мики Морозова, того самого – серовского. Сына назвали тоже Микой. Трижды арестовывалась, но отпускали. После третьего ареста сошла с ума. Когда открыли дело для реабилитации, прочли в протоколе: «Я верующая, поэтому вряд ли смогу вам чем-то помочь», – трижды отказывалась сотрудничать с НКВД.

При усадьбе махонькая деревянная церковь с множеством святынь.

Но главная святыня – эти женщины. Они все чем-то схожи, у них лица умытые, не забрызганные суетой, – хранительницы. Я будто впервые услышал это слово. Раньше встречал в музеях: старший хранитель, младший хранитель, хранитель отдела живописи… Но здесь речь идет о призвании, о призванности; они с ангелами в омонимическом родстве. Хранители.

Светлана Андреевна – полная, добрая, скромно одетая, духовная дочь Александра Меня.

– Знаете, о каком храме Галич пел «Когда я вернусь, я пойду в тот единственный дом…»? Вот проезжаем, смотрите: справа от дороги маленькая кладбищенская церковь – это приход отца Александра, там же его могила.

…Сейчас у нас настоятель иеромонах. Рядом военная часть, откуда мальчишек в Чечню забирают, он их батальонами крестит. А потом они возвращаются, не все… Как-то сижу у домика своего в усадьбе, перед скамьей кусты и дорожка. Идут над весенними кустами бритые головы. Глаза опускаю: ноги в армейских ботинках чередуются с костылями и палками. Они из части к нам помогать ходят.

Я видел этих ребят: в подвале под храмом у входа военные куртки, а за столом внизу, в окружении мешков с картошкой, они обедали.

– Был мальчишка один, очень к нам тянулся, он из совсем простых, из деревенских, но руки золотые – делал куклы для Сергиева Посада… двадцатилетний, высокий, красивый. Потом… помните случай с сергиево-посадским ОМОНом, когда его свои же по ошибке расстреляли? Кто-то дал неверную информацию, мальчики ехали в грузовиках даже без бронежилетов… Вот и наш там был.

Пятьдесят километров до города плетемся в пробках, она все говорит, говорит, а я наслушаться не могу этой переполненной словом женщины…

Дом в Козицком переулке, длинные коридоры и справа-слева клетухи по тринадцать метров: крохотная кухня и спаленка. А душ-туалет общие,

в конце коридора. Это в самом центре Москвы, рядом с Елисеевским; блошатник Кремля, еще в 20-е годы построен: стенографистки, уборщицы и т.д. Вот там она живет. Каждое утро затемно едет электричкой по Ярославке, потом грузовой «Газелью» до Муранова своего. Сейчас мы ее подвозим «с шиком» на грязно-белой «Волге».

– Моя соседка, ей за девяносто, начисто в маразме и не помнит ничего, один эпизод только повторяет без конца: как идет она молоденькая вечером с работы, а на скамеечке три красивых кавказца ей руками машут: Сталин, Енукидзе и Орджоникидзе. И по имени ее зовут так задорно. Имя свое, впрочем, она путает – то Леночка, то Зиночка.

– А где же вы держите книги, в тринадцати-то метрах?

– У меня нет книг, заработки не позволяют. Только Библия. Но в усадьбе громадная библиотека. Я за тридцать пять лет ее всю прочитала – прижизненные издания современников Федора Ивановича. Остальное – по знакомым. Когда читать нечего – молюсь.

Я пригласил ее на Иринин[1] концерт.

– Пусть ваша супруга к нам в Мураново приедет… и споет. У нас рояль старинный, еще хозяйский – в отличном состоянии.

Ближайший к Козицкому переулку храм – церковь Космы и Дамиана. Я часто там бываю, Светлана Андреевна тоже. Ей указали этот храм в Париже, когда стало некуда идти, – после убийства отца Александра Меня.

Странное совпадение. Мой, пока первый, маленький фильм – о стороже в пригородном садоводстве, который уехал из города и хранит чьи-то дома. И вот женщина в подмосковной усадьбе – хранительница.

Фамилии у обоих – Долгополовы.

3 августа 2006 года

«Предчувствиям не верю и примет я не боюсь…», но две подаренные мурановские иконки по нашему возвращению с гастролей лежат на полу. Сквозняк?

Звоню, узнаю: 26 июля в Муранове случился пожар. Мы как раз были в Калиште – македонском монастыре на берегу Охридского озера, купили Светлане Андреевне банку монастырского варенья. Ночная гроза; молния ударила в крышу усадьбы. От детской «тужиловки» огонь метнулся к архиву Аксакова. Стокилограммовый шкаф Светлана Андреевна в одиночку вытащила во двор, потом вынесла Корсунскую икону в громадном киоте… Сбежалась деревня, тушили всю ночь, многое спасли. Но был ливень, большая часть редчайших экспонатов пострадала от воды.

Сидит Светлана Андреевна на пепелище, смотрит на ящики, закрытые полиэтиленом…

– Двадцать пять лет каторги, ни семьи, ни детей и в конце жизни – плаха.

Только молиться остается, чтобы сил ей хватило выжить, потому что без нее все это никто вообще не поднимет, не восстановит. Каково

1. Ирина Евдокимова – актриса, певица; жена Алексея Злобина. – *Здесь и далее прим. ред.*

ей в пустых залах обгоревшей усадьбы, где не было ни революционных погромов, ни фашистов…

Алеша Муратов, младший потомок, через разбитое стекло шкафа доставал фарфоровый сервиз, подаренный императрицей, порезал руку, и кровь пролилась в фарфоровую чашу, смешалась с дождевой водой. Утром приезжал ответственный за пожарную безопасность, взглянул на руину поместья и умер от инфаркта. В доме настоятеля, в клетке, плачет спасенный ручной совенок Софокл.

Тихий августовский вечер стоит над всей этой печалью. На крылечке у Светланы Андреевны мы пьем чай с монастырским черешневым вареньем. Я верю, что все это поднимется. Музей горел, как вся Россия, получил от истории тавро. Главная икона храма «Умиление» – список с Серафимовской иконы – огненная икона. Серафим уходил в огне – пылала келья, невредимы оставались икона Богоматери и старец на коленях перед ней.

Светлана Андреевна рассказывает, как после выноса аксаковского архива в дыму упала в обморок.

– Приехали спасатели МЧС, а я уже там лежу. Выбежал мальчишка-солдатик: «Скорее, ей плохо!» Спасатели говорят: «Вы ее вынесите, и мы сделаем укол». «Но это невозможно», – кричит солдатик. «Почему же?» – «Вы когда-нибудь видели Монсеррат Кабалье? Так вот, наша Светлана Андреевна еще больше!»

Она смеется и с удовольствием доедает варенье.

Хранительница, храни ее Бог.

Андрей Юрьевич Толубеев в гримерке выписывает свой текст из сценария.

– Доброе утро, Андрей Юрьевич!

– А, привет, привет! – кивает он, будто мы только вчера расстались.

Я тоже приобрел эту привычку здороваться на всякий случай – мало ли, знакомы. Но мы здороваемся впервые, хотя, как ни странно, у меня есть свое отношение к этому человеку. Во-первых, он питерский, что в Москве нас уже сближает. Я часто видел его близко на «Ленфильме», когда работал у Германа и Сокурова, но это ему сейчас не вспомнится.

Важнее другое: на похоронах моего друга актера Николая Лаврова он говорил о несправедливости судьбы и о вечной памяти в его сердце; тогда же вспомнились его слова на панихиде по другому актеру, Коле Павлову, – тоже о памяти и несправедливости. Я еще подумал: «Он боится смерти». Андрей Юрьевич обязательно присутствовал на всех важных для театра и города событиях, он возглавлял тогдашний СТД – Союз театральных деятелей.

Еще школьником я видел «Салемских колдуний» в БДТ с ним в главной роли. Спектакль зацепил, актер тоже, но я быстро забыл об этом.

На «Золотом софите»[2] 2000 года я все ждал, что вспомнят Николая Лаврова, что непременно дадут какой-нибудь «Софит» памяти замечательного и могучего таланта, одного из градообразующих, если так

2. «Золотой софит» – высшая театральная премия Санкт-Петербурга.

можно выразиться, людей театрального Питера. Но Лаврова не вспомнили. Хотя бóльшая часть знакомых мне лиц были на похоронах и обещали помнить вечно. Я на вечность не замахивался, но их обещания помнил. Не помянул никто, и «Софита» – да разве ж в нем дело! – не дали. Просто не подумали об этом. А мне стало стыдно, ужасно стыдно за них за всех: не в Москве, где звезд полно и масштабы меряются всенародностью, а в Питере, где Николай Лавров был свой, родной, близкий, такой важный и такой нужный, – не вспомнили, забыли, замяли. И я громко сам себе сказал: «Не прощу!» Торжественный вечер вел председатель Союза театральных деятелей Андрей Юрьевич Толубеев.

Но мы все-таки были не знакомы.

И странно, я даже не вспомнил, не подумал об этом при встрече, а даже как-то тепло и нежно поздоровался с ним. Да и почему должно быть иначе?

…Он пришел в кадр один из первых, сел в кресло и все вертел в руках свой клочок с выписанным текстом – театральная привычка выписывать роль. Потом сняли общий план и стали готовиться к укрупнениям. Переставляли камеру, делали поправки. Я сел на корточки возле Андрея Юрьевича и слушал: он говорил с другим артистом, не помню о чем. Хорошо, что я дал ему стул, а то всю репетицию он простоял. И вдруг он смотрит в свой клочок и говорит: «Что-то я не помню этого текста, откуда он взялся…»

– Андрей, ты же пять раз уже произнес его в кадре! – удивился партнер.

– Что-то мне плохо… – тихо-тихо сказал Толубеев и наклонился.

Я почему-то сразу понял, что это серьезно. Он потерял сознание и уперся головой мне в плечо.

– Андрей Юрьевич, Андрей Юрьевич, дорогой, – не уходите! Подождите, держитесь!

Оглядываюсь на зама по площадке: «Немедленно вызывай «скорую»!»

Он на секунду пришел в себя, отстраненно посмотрел вокруг и снова поплыл. Прибежала медсестра, вывели его на воздух, расстегнули тугой воротничок адмиральского мундира. Он стоял перепуганный и бледный, прошептал: «Вот и звоночек…»

И я подумал, что повезло, если в таком возрасте это первый звоночек. Вот они, его слова о несправедливости смерти, – не ждал.

Мы шли в вагончик, шлепая по грязи, я все боялся, что с минуты на минуту он умрет, и не хотел этого, как личной потери не хотел. «Скорая» приехала через час: гипертонический криз и спазм сосудов головного мозга.

…Мы снимаем в залах Шереметевского дворца в Останкине, деревянный дворец-шедевр. Работаем под бдительным контролем хранительниц. Одна из них, самая строгая и дотошная: «Наденьте тапочки, закройте дверь, не пейте здесь кофе – нельзя!!!» Она абсолютный экспонат: на ней старинная, тридцатых годов прошлого века, меховая

Эльдар Рязанов и Вячеслав Тихонов на съемках фильма «Андерсен. Жизнь без любви»

шапка, цигейковая шуба, валенки, и зовут ее Степанида Филипповна – привидение, призрак шереметевской экономки.

После обеда я обнаружил на дорогом наборном паркете клочок бумаги с текстом роли. Интересно, какие же Толубееву привиделись слова, что он удивился, будто не произносил их ни разу. Слева выписаны его реплики, справа – окончания реплик партнеров. Его реплики: «Тем не менее я, как это ни странно, нашел в вашей трагедии искры таланта. Марать бумагу и дышать – не одно и то же. Но какова милость Его Величества к неграмотному сыну сапожника». Эти слова обращены к Андерсену.

А вот реплики справа: «…вернитесь», «…дышать», «…право выбора»…

Многозначительный клочок бумаги. Чего только ни делала многозначительным угроза близкой смерти.

Два дня назад я думал, что попал на эту картину случайно, по ошибке. Стало вдруг чудовищно скучно. Теперь так не думаю. Хорошо бы научиться доверять случайностям. Вот так: случайно – значит, не по ошибке.

Три дня мы ездили в Мураново. С выбора этого объекта началась моя работа у Рязанова. И видимо, ради этой встречи я и пошел работать на «Андерсена…». И выразить это трудно, почти невозможно. До приезда сюда я изнывал от скуки, стыдился, что не востребован, что делать мне здесь практически нечего, что с другим ассистентом мы всю дорогу наступаем друг другу на ноги. В первый день в Муранове я принял окончательное спокойное и категоричное решение уходить, не тратить бессмысленно время жизни.

Как-то в разгар съемки, в потоке безоглядной суеты и нервного напряжения, когда перестаешь уже видеть что-либо вокруг и понимать, Светлана Андреевна вышла на крыльцо сторожки с ведром и попросила

Эльдар Рязанов на съемках фильма «Андерсен. Жизнь без любви»

меня сходить за водой. Снежно и скользко, а колодец далеко. И я бегу. Поднимаю крышку короба, кручу ворот, скрипит цепь, плюхает в глубину ведро и тяжело идет наверх. Переливаю воду, шагаю и вдруг вижу деревню справа, а перед собой усадебный дом, заснеженные холмы над запрудой, на душу обрушивается внезапная сельская тишина. Я чувствую, в пределе ощущаю, что эта минута – настоящая. Что вся суета, работа, с такой важностью занимающая меня уже многие годы, – все это так незначительно. А вот набрать воды в колодце, идти с ведром по заледенелой дорожке – это настоящее. Что то, ради чего я живу эту минуту, кому-то нужно и сам я, стало быть, зачем-то нужен. Уже кричат, что пора продолжать съемку, собирать всех на площадке, а я иду с ведром колодезной воды. Не торопясь. Только бы не расплескать.

И я так же решительно остался на картине – нашел смысл. Не в процессе съемок, а в самом Муранове. Я шел по холодку в наброшенной на плечи куртке, в руке поскрипывало ведро, и вдруг: хорошо! как хорошо! Вспомнились Осташков, Трестино, Псковщина, мой дом в деревне Пундровка – я почувствовал, что в эту минуту живу своей, только своей жизнью. Что иду – куда хочу. И рядом идет Ангел. Хорошо в Муранове спускаться утром к реке мимо небольшой запруды и застать купание выдр: они кружат по воде мимо почернелых мостков, из соседней деревни собачий лай, на том берегу заиндевевший, посеребренный утренним морозцем лес, проглядывает солнце, дышится полной грудью, спокойно. И хорошо помнишь свое имя – это Ангел рядом идет.

И еще – маленькое чудо: через неделю после съемок Ира спросила: «А как твоя хворь?» У меня от нервов начался тик и кололо в груди. Я стоял в Муранове перед началом смены перед Корсунской фамильной иконой и думал: неужели она действительно исцелила всех мурановских домочадцев? Вот с этой минуты хворь прошла.

Я понял: смысл все равно всегда не там, где я его ищу с серьезным видом. Вы – соль земли. Не земля, а вы.

Водители у буфета, пока идет съемка, часами трындят – вспоминают подружек, считают деньги, свои и чужие. Времени много, да и дней впереди немало, и разбавляют они свои нехитрые темы матом, унылым, примитивным, повторяющимся, будто едят все один кем-то выброшенный, заплесневелый батон. А к буфету то и дело подбегают барышни в буклях и платьях позапрошлого века, они выглядят милее и изящнее в этих нарядах, сами себе нравятся, и только матерок, сквозящий у буфета, остужает и трезвит их.

Толстый Вася (самый главный! водитель продюсера!) до сих пор дуется на меня. В Муранове из груды оставшихся обедов я взял порцию мяса и понес собакам – большому терьеру, который сидит на цепи возле бани, и его дружку Куроеду. У Куроеда морда будто в птичьих перьях, и он действительно время от времени крадет кур. Его маманьку и брата за этот грех уже застрелили местные. Он шарахается от людей, приятельствует только с черным терьером. А ко мне подошел и даже дался погладить. Вот им-то я понес обед. Надо было видеть удивленное и обиженное лицо Васи, когда я сказал, что несу еду собакам. Показалось на секунду, что он весь похудел и сдулся: «Как собакам?! Нет чтобы водителям оставить!» В коробках доверху было еще еды, но он переживал даже не потому, что ему не хватит, а потому, что его заставляют делиться! И с кем – с собаками!

Я слушаю их мат, пока наливаю себе кофе, пока мешаю пластиковой ложкой смесь порошков в стаканчике: сахар, сухие сливки, растворимый ужасный Nescafé. И вдруг подумал: ведь все же детьми были, детьми! Неужели эти мужики когда-то верили в Деда Мороза? И мне стало смешно до слез. С какой же легкостью человек распахивается, с каким приветливым радушием открывается всякой гнили, от которой всю жизнь нужно будет отплевываться.

Хромакей[3] бывает двух цветов – синего и зеленого. Это такой фон, вместо которого в киноматериал потом вставляется любое изображение. Сидишь в павильоне и пьешь кофе, а сзади хромакей, или, как раньше его называли телевизионщики, РИР. И вот пьешь кофе, потом в монтаже нажатием кнопки в компьютере фон исчезает и вставляют, например, Эверест. Ты как ни в чем не бывало сидишь и пьешь кофе на Эвересте. Еще когда с классом ходили к отцу[4] в студию № 1 сниматься в передаче, он предупреждал: «Ничего зеленого в одежде – будем снимать на РИР!» Я все хотел увидеть этот загадочный РИР: почему ничего зеленого? он что, лягушка, может потеряться на зеленом фоне? Оказалось, вся студия просто затянута зеленой тряпкой. Спустя годы в студии № 1 отец с Романом Федотовым снимал «Ричарда II». Там же отпевали Давида Карасика, легендарного режиссера Ленинградского ТВ. И уже никакого РИРа не было. Сегодня РИР называют хромакеем, но суть не меняется.

3. Хромакей (*англ.* chroma key, буквально «цветовой ключ») – технология совмещения двух и более изображений или кадров в одной композиции, цветовая рирпроекция, использующаяся на телевидении и в современной цифровой технологии кинопроизводства. Во время съемок объект помещается на однотонный цветной фон. При совмещении в кадре объекта с фоном во время записи сцены или при монтаже вместо фона можно поместить другое изображение. Также в повседневной жизни хромакеем называют сам экран, на фоне которого снимают. Самые распространенные цвета, используюшиеся при проецировании, – зеленый и синий (голубой).

4. Евгений Злобин (1928–1997), отец Алексея Злобина, работал режиссером на Ленинградском телевидении, вел студию народного театра при Выборгском Дворце культуры, преподавал в ЛГИТМиКе на режиссерской кафедре и кафедре телевидения.

Мы собрались на съемку в клубе «Эльдар» – вотчине Рязанова на Юго-Западе Москвы. Снимали, как Алена Бабенко в слезах следит за влюбленным в Дженни Линд Андерсеном. Ни Андерсена, ни Линд на съемках не было: привезли две колонны, написали задник, как в Шереметевском дворце. Задник, изображающий фреску, все время колыхался; поставили Петю с листом оргалита, чтобы он имитировал стену за задником. Петя очень старался. Алена с тоской взирала в глубину пустого павильона, где рушилось эфемерное счастье ее героини, где плакал любимый мужчина от восхищения перед другой женщиной. Наверное, и зритель в этом месте вздохнет, а кто-то из особо чувствительных барышень достанет бумажный платок или омочит забытый попкорн, и без того соленый, непрошеными слезами. Но никто не подумает ни про Петю с листом оргалита, ни про нас грешных, скучавших в это утро, давящихся зевотой после трех выходных дней. Мне здесь очень скучно, очень.

И вот, наверное, почему. Когда отсняли марширующих игрушечных солдат, которых потом уменьшат и поместят на полку в магазин игрушек, стали готовиться снимать детей: мальчик и девочка будут эльфами, которые принесут Андерсену калоши счастья. Сделали специальные громадные калоши, огромный макет прихожей, одели детей в чудесные костюмы со стрекозиными крыльями. Снимать нужно на хромакей – костюмы были двух цветов, зеленого и синего. Съемка сорвалась. Костюмеров не предупредили, что будет хромакей, а сами они не подумали об этом – просто в голову не пришло. Дети-эльфы очень расстроились – им так понравились их чудесные костюмы; дочка Жени Крюковой чуть не плакала.

А группа в целом была рада – смена закончилась неожиданно рано. Художник по костюмам улыбнулась заговорщически: «выставляйте бутылку за раннее окончание смены». Я даже не сразу понял, о чем она говорит, в голову не могло прийти, что срыв съемок кого-то может порадовать. Я вспомнил, как по студии № 1 между рядами парт ходил отец и убирал из кадра все зеленые предметы: тогда, много-много лет назад, не дай бог, если что-то не получится, придется переснимать. А на макушке его от быстрой ходьбы вздымалась хохолком плохо приклеенная гримерами накладка. Ему даже никто не сказал об этом, все тихо хихикали.

Надо мной тоже.

«Карнавальная ночь–2»

Кадр: пустой автобан, засыпанный окурками. Еду в рань-раньскую на съемку новогодней халтуры. Кто мне потом вернет этот ноябрь, если я сам его тороплю? Единственное вялое утешение – без меня здесь было бы хуже, труднее. Кому? Да хоть той же массовке в двести девяносто душ. Ассистент Гриша работал с ними старательно, но неумело, пересказывал сценарий, объяснял события, чтобы добиться их реакции. Это бредовый подход. Нужно находить непосредственные

Эльдар Рязанов и Людмила Гурченко на съемках фильма «Карнавальная ночь–2, или 50 лет спустя»

раздражители, вовлекать их в здесь и сейчас творящуюся ситуацию. Я не хотел идти на эту картину. Во-первых, потому, что уже совсем не хотел никакой картины, кроме своей, а во-вторых – ужасный сценарий. Много остроумного, есть неплохие номера, поводы для актерской импровизации, но при этом масса пошлости, банальности и вещи, с которыми я категорически не согласен. В новогоднюю ночь омоновцы захватывают Дом культуры, который куплен бандитами: уже идет праздник, гости в радостном настроении, а вот теперь всех разгоняют. Странно для новогодней комедии. Я сказал Рязанову: «Вам, Эльдар Саныч, такое уже не страшно, а нам что делать? Вот вы напророчите, а нам расхлебывать…»

Гриша дрючит массовку реагировать на приход ОМОНа: «Всем испугаться! Представьте, что это захват «Норд-Оста».

Нет! Нужна провокация, нужно замешательство. Объявляю перерыв, но запрещаю выходить из павильона. Операторы тайно направляют камеры на публику, которая расслабляется и мечет со столов исходящий новогодний реквизит. Выбегаю на сцену и начинаю страшно орать, что все будут оштрафованы, что никто не получит зарплату, что у Рязанова украли кошелек и сейчас будем искать виновного, всем немедля сесть на свои места и смотреть на меня внимательно, я по глазам вычислю вора, и уж ему несдобровать! Впотьмах за публикой беззвучно ржет съемочная группа, я поворачиваюсь к оператору, тот показывает пальцами: «о'кей».

– А теперь действительно перерыв, кошелек нашелся, и я прошу прощения за свои дурные вопли. Спасибо, мы сняли замечательную реакцию, вы – лучшие!

Потом снимаем мычащую арию из «Набукко» Верди – хор евреев перед казнью. На сцене шестьдесят человек поют не открывая рта. В зале триста. Как умеют корчат в меру тупые трагические лица. Смотреть на

Алексей Злобин на съемках фильма «Карнаваль-ная ночь–2, или 50 лет спустя»

это невозможно. Я прошу всех сесть ровно, чтобы ни у кого не было позы «нога на ногу» или «развалясь». Всех успокаиваю и просто прошу, чтобы слушали музыку и думали о том, чтобы этот кошмар никогда не повторился: «Норд-Ост», Беслан – пусть мы все сейчас вместе об этом подумаем. Арию давали три раза подряд, операторы меняли точки и снимали крупные планы – никто не соврал, получилось очень выразительно. Потому что людям нельзя врать – они сразу врут в ответ. А когда по-честному касаешься болевых точек, всегда дождешься человеческой искренности.

Ассистента Гришу я люблю. Он просто замордован безумным графиком. Получается «лишь бы снять». А «лишь бы снять» – так нельзя.

Час «икс», роковой и переломный. Снимаем номер Рязанова и Эммы Валериановны – его жены и редактора. Почти во всех картинах Эльдара Александровича есть виньетка – эпизод с его участием. А в данном случае участие семейное: пожилой кавалер благодарит свою спутницу за годы ангельской верности. Вот в высоких тростниках скамья, под прощально-сопливую песню они ходят и что-то зажато изображают. Рязанов нервничает, забывает текст, не может распределиться. Попросил изгнать всю публику. Снимаем дубль за дублем, мрачно, не решаясь сказать шефу, что получается неважно, плохо. Он смотрит снятое и начинает жестко рычать: «Говно, бл*ди, мерзавцы! Столько дублей, и ни одного крупного плана!» Но ведь при этом ни одного полностью снятого дубля, о каких крупных планах можно говорить? Он орет, явно сбрасывая скопившееся напряжение тревоги и зажима, и после хорошего кровопускания всей группе лучше исполняет номер.

– Лёша, когда я выхожу, зал должен отреагировать так… ну, понимаешь, они видят того, кто снял первую «Карнавальную ночь»!

На съемках фильма «Карнавальная ночь–2, или 50 лет спустя»

Я отрепетировал с залом овацию. Снимаем дубль. Он зовет меня на сцену. Иду понуро, уже не знаю, каких зуботычин ждать, и думаю, молюсь про себя: «Я уже не могу с ним говорить, Ангел мой, иди впереди меня!» И в эту секунду звонит мобильник. А я уже поднимаюсь на сцену, и Рязанов в гневе стоит и поджидает: «Что еще, о, что еще?!» Я зажимаю визжащий телефон. «Да, Эльдар Александрович, я вас слушаю…» И он с досадой взбесившегося ребенка:

– Неужели ты не понял: когда я выхожу, они все, вся массовка, должны встать!

– Ну так и сказали бы сразу…

Мне стало стыдно и тяжело, и я изо всех сил постарался не выдать этого чувства, просто, чтобы его не обидеть. Боже, какое несчастье и какая ничтожная тщеславная мелочность… Конечно, они встанут. Я скажу, и они встанут. «Массовка в съемочном павильоне! Встать!»

Мазурка Дворжака

…С утра по радио пилят, солирует японка с будапештским оркестром…

…Будапешт, Рождество… Какого года? Ну, может быть, как раз когда с Рязановым закончили «Карнавальную ночь–2» той давней бесснежной зимой…

…Оркестр нажал, представилось, будто всем составом вышли на лед, стали кружить на коньках с солисткой-японкой, со всеми своими инструментами. Вот это точно Рязанов! Наш последний съемочный день «Андерсена…» на катке у Тимирязевской академии. Артисты кружили по льду, у Мигицко не очень получалось: цирковой медведь. Но он, Андерсен, и должен быть нелепым, этот сказочник при австрийском дворе… Австрия, Вена, Будапешт. На дворцовом пруду в Будапеште не было льда, он не замерзает, там теплые источники

На съемках фильма «Карнавальная ночь–2, или 50 лет спустя»

и много птиц – утки, лебеди, нырки; снова Андерсен, птичий двор, «Гадкий утенок»…

Я как-то смутно, не в фокусе помню Вас, Эльдар Александрович, во всем этом кружении съемок, Вы будто заставлены суматошным процессом, Вы одинокий и не яркий. При знакомстве сказали: «Как вы молоды, Алексей, у вас еще все спереди!» И пояснили: «Эйзенштейн когда-то сказал мне так же».

Последовало рукопожатие, в который раз соединившее меня с Великим немым в лицах его основателей, с началом века уже минувшего, уже прошлого… – шел новый век, младенчески пищало третье тысячелетие. Эйзенштейн целовал руки юной Наталье Трауберг, хотел снимать ее в роли Анастасии, жены Грозного; она целомудренно отказалась, Сергей Михайлович с сожалением шепнул: «Не сомневаюсь, с вами будут связаны пути великой русской культуры». Так и вышло, она потом молилась за них за всех – за Леонида Трауберга, Козинцева, Эйзена. Мое знакомство с ней – счастье. Светлана Долгополова, мурановская хранительница, привела в дом в Чистом переулке к Наталье Леонидовне.

*Со Светланой Андреевной встретился благодаря Вам, Эльдар Александрович, – в первый день работы, на освоении интерьера в поместье Тютчева. Потом съемки, Вы вышли на зимнее крыльцо, где лампочка ослепла, лопнула от мороза, и грохнулись с лестницы – я поймал Вас, благо рядом стоял, а Вы зло процитировали: «Умом, бл*дь, не понять, аршином не измерить! Хоть бы лампочку вкрутили!» Горин про Вас шутил: «Эльдар Саныч уникален тем, что дольше часа перегоревшей*

лампы в его доме не будет – исправит, заменит». Вы покрикивали на группу, дразнили лентяями, подгоняли.

– Эльдар Александрович, не надо гнать! Если вы дали распоряжение, допустите, что какое-то время нужно на его исполнение, что мы не у вас в голове живем, где все происходит со скоростью мысли!

Вы проворчали: «А Злобин умный…»

Часто ругались: на журналистов за идиотские вопросы; на правительство – что страна не та; на группу – что бездари. Просто почти все, с кем Вам было интересно, уже ушли.

Каждый Новый год я звонил Вам и сообщал, что в «Иронии судьбы...» артисты играют все лучше. Вас это радовало. Вы смеялись, а я любил, как Вы смеетесь.

Были ли Вы добрым?

Трижды обращался к Вам с разными несложными просьбами, но как-то не получилось: «Лёша, я сам побираюсь на кино, только мне нужны гораздо бóльшие суммы», «Лёша, в нашем клубе могут выступать только знаменитые артисты, но я обязательно приду на ваш концерт куда-нибудь»… Подписать заявку на поддержку издания моей о Германе и Фоменко книге тоже не получилось. Я с досадой вспомнил, как Вы дарили свою, просили остаться, довести картину, на которой я уже белел от скуки.

А потом была «Карнавальная-2». Я прочел сценарий и ужаснулся. Отказать не мог – Вам-то откажешь! – сбежал в Питер снимать свою коротышку, а потом все равно позвали: «Спасай!»

Левым ухом Вы слышали хорошо, правым – почти никак. Слева сидели хвалители и поддерживатели, справа, как правило, я с какими-то своими замечаниями.

Дружили мы? Было ли мне интересно, был ли я Вам поддержкой?

– Лёша, неужели вы не понимаете, что, когда я выхожу на сцену, массовка должна встать и аплодировать, ведь перед ними создатель первой «Карнавальной ночи», легендарной!

Я поднял массовку, отрепетировал бурную овацию и в досаде пошел из павильона. У двери что-то полилось мне на голову – пьяный осветитель мочился с галереи, с шестиметровой высоты на ассистента легендарного режиссера – смешно!

Последний раз виделись на «Нике». Вы вручали Герману «За честь и достоинство» – стояли оба на сцене обнявшись. Потом за кулисами я подошел поздороваться.

– Это Лёша Злобин, – подсказала Ваша жена.

Вы почти не видели, да и темно было.

– Здравствуй, Лёша, как дела?

Дружили мы?

Ну было кому позвонить в Новый год, пожелать здоровья.

Я не пошел сегодня на прощание с Вами – много там и без меня будет людей.

У кормушки за окном кружат-пляшут синички и воробьи.

Кружат на тимирязевском катке артисты на коньках.

Галдит, кудахчет, крякает рождественский дворцовый пруд в Будапеште.

За всей шелухой быта, съемок, работы, возраста, немощей и честолюбия было настроение.

Оно и захватывает сегодня, вся эта лирика непогоды и нежность уходящих мгновений.

Прощайте, Эльдар Александрович.
Мазурка закончилась.
А Вас ждут друзья. ◆

Аннотации научных статей

Елена Стишова. Крестоносец
Автор рецензии на резонансный фильм Кирилла Серебренникова «Ученик» анализирует векторы, на пересечении которых возник экстраординарный герой – школьник, овладевший технологией тоталитарного насилия под прикрытием Священного Писания.
«Ученик», Кирилл Серебренников, экстраординарный герой, религия, фанатизм, насилие, рациональное

Денис Катаев. Клин клином
Рецензия на фильм Кирилла Серебренникова «Ученик». Автор подробно рассматривает конфликт религиозного сознания как он представлен в картине, где эта тема намеренно переведена в российский дискурс. «Ученик» – нарративная история мальчика, который, находясь в атмосфере ненависти, потока телевизионной лжи, превращается в религиозного фанатика и выступает с крестовым походом против единственного рационального человека – учительницы биологии. При этом Серебренников, по мнению рецензента, довольно холодно и безжалостно разыгрывает человеческую трагедию смещения понятий в мире, где оголтелая религиозность сталкивается с воинствующим атеизмом.
«Ученик», Кирилл Серебренников, экстраординарный герой, конфликт религиозного сознания, фанатизм, рациональное, атеизм

Наталья Сиривля. О пользе провокаций
Рецензия на фильм Ивана И. Твердовского «Зоология». Рецензент анализирует картину в контексте диагностического метода, основанного на приеме жесткой провокации. Вынося безжалостный приговор социуму, озабоченному исключительно проблемой выживания, режиссер Твердовский, по мнению критика, особенно остро ставит вопрос об изгойстве личности, не похожей на других, о войне, которую ей неумолимо объявляет мир, враждебный человеку. Героиня – женщина, у которой вырос хвост, – обречена, поскольку обречена жизнь, отказавшаяся от уникальности, от развития.
«Зоология», Иван И. Твердовский, диагностический метод, жесткая провокация, приговор социуму, изгойство личности, уникальность

Вероника Хлебникова. На заборе нарисован мальчик
Рецензия на фильм Оксаны Карас «Хороший мальчик». В жанровой определенности, шутках и отсутствии дидактики этой картины критик видит желание развлечь зрителя, обеспечить массовой аудитории ту зону комфорта, которую интеллектуалы, ратующие за авторское кино, призывают покинуть. Стилизуется модель не замечавшего реальности советского детского кино эпохи застоя – стерильной зоны, свободной от подтекстов, намеков, социальной и политической злободневности; зрелищность, музыкально-танцевальные аттракционы, по мнению автора, лишь отчасти компенсируют слабость художественных решений.
«Хороший мальчик», Оксана Карас, взросление, подростки-девятиклассники, личная ответственность, вне контекста, идеальный космос, Константин Хабенский, Михаил Ефремов, коммерческий успех

Марина Дроздова. Он – нем. Я – глух
Рецензия на фильм Дениса Шабаева «Чужая работа». Критик рассматривает фильм о жизни таджикских гастарбайтеров в Москве как красноречивый и талантливый манифест прямого кино, построенного по принципу бессюжетного нарратива, натюрморта, когда эпизоды разной степени значимости монтируются один за другим, без обнажения авторской позиции и без саморефлексии персонажей. При этом рецензент отмечает, что режиссеру этого тотально авторского, актуального фильма удается благодаря цельности поэтики воспроизвести трагическую реальность монохромного быта и бытия актера-мигранта и его семьи.
«Чужая работа», Денис Шабаев, манифест, прямое кино, монтируются, бессюжетный нарратив, саморефлексия, тотально авторский фильм, монохромный быт, поэтика

Лилия Немченко. Перформанс с трагическим финалом
Рецензия на фильм Алексея Красовского «Коллектор». Картина снята в жанре триллера. Актерское импровизационное начало Константина Хабенского, играющего главную роль, ограничено заданными обстоятельствами

жизни его героя и локальным пространством офиса коллекторского агентства. Рассказывая условную историю о теряющем свои позиции богатом коллекторе, режиссер удерживает зрительское внимание, наполняя холодный мир пустого помещения сложной партитурой живых звуков. Рецензент подробно разбирает коллизии, когда сконструированная по законам классической логики жизнь сталкивается с разного рода случайностями и движется к трагической развязке.

«Коллектор», Алексей Красовский, Константин Хабенский, должники и кредиторы, аморализм, разрушение, палач, жертва, трагедия

Сергей Сычев. Властелин колец

Рецензия на фильм Сергея Мирошниченко «Кольца мира». Документальный блокбастер на материале Олимпиады в Сочи-2014 оказался, на взгляд рецензента, ярким авторским произведением, развивающим мотивы знаменитого документального сериала Сергея Мирошниченко «Рожденные в СССР».

«Кольца мира», Сергей Мирошниченко, документальный блокбастер, Олимпиада в Сочи, «Рожденные в СССР»

Игорь Сукманов. Мне не больно

Сочи – картина киногода. Автор подводит итоги программы «Кинотавра», рассматривая не только фильмы, но и распределение призов, которое, по мнению критика, подтвердило установку на утешительное кино. Главные награды, пишет критик, достались режиссерам, исповедующим эскапизм, приверженцам легких жанров, которые рассчитаны на домохозяек и ориентированы прежде всего на рынок. Фильмы протестной социальной направленности грешат, на взгляд автора статьи, тягой к внешним эффектам и откровенной нацеленностью на фестивальную судьбу.

«Кинотавр», призы, утешительное кино, легкие жанры, протестная направленность, внешние эффекты, фестивальная судьба

Никита Карцев. Смерть им к лицу

Обозревая программу короткометражного конкурса «Кинотавра»-2016, критик подчеркивает, что многочисленность фильмов – 26 – связана не с разнообразием, а с общей растерянностью: отборщики попытались выявить автора, тему, тенденцию, с которой мы сможем ассоциировать будущее российского кино. Главным трендом можно считать имитацию городского анекдота, притчи, при этом большинство картин ускользает от внятного высказывания о личном, о времени, о болевых точках сегодняшней реальности.

«Кинотавр», короткометражный конкурс, растерянность, отборщики, тенденция, имитация, городской анекдот, притча, болевые точки

Елена Стишова. Короткий метр как территория свободы

Анализ конкурса короткометражных фильмов в рамках Открытого Российского кинофестиваля в Сочи-2016. По мнению автора, короткий метр остается последней в российском кино территорией, где есть авторское право на свободное высказывание.

«Кинотавр», короткометражный конкурс, короткометражный фильм, свободное высказывание

Анна Гудкова. Чем пахнет спертый воздух

Эксперт в области организации и проведения питчингов анализирует рынок проектов, реализованный на фестивале «Кинотавр». Свои сценарии представляли студенты и выпускники известных российских киношкол. Автор констатирует отсутствие у молодых кинематографистов прямого и пристального взгляда на окружающий мир, умение называть вещи своими именами: движение мысли обозначено, но оно неуверенное, нерешительное, не реализовано в полной мере, а тексты молодых сценаристов оторваны от времени и социального контекста.

«Кинотавр», питчинг, сценаристы, внутренние цели, стирание границ, отсутствие развития, искоренение агрессии

SUMMARY

Natalya Mokritskaya – Roman Dorofeyev
Elena Glikman – Joel Shapron, Stas Tyrkin
The system is assembled. How to survive?
Duels of professionals. Discussion at Kinotavr 2016.

Kirill Serebrennikov
Extremism is the result of indifference
Excerpts from the press conference on THE STUDENT at Kinotavr 2016.

Elena Stishova
The crusader
Review of Kirill Serebrennikov's THE STUDENT (Russia). The critic singles out the vectors on the crossings of which an extraordinary image of the protagonist has arisen, a schoolboy practicing methods of totalitarian violence under coverage of the biblical dogmas.
THE STUDENT, Kirill Serebrennikov, an extraordinary character, religion, fanatism, ratio

Denis Katayev
Fight fire with fire
Review of Kirill Serebrennikov's THE STUDENT (Russia). The author considers phenomena of fusion of religious fanatism and utter atheism exemplified by a schoolboy under influence of deceitful mass media. The discourse in a rather tough way reproduced by the filmmaker is characteristic of contemporary Russia.
THE STUDENT, Kirill Serebrennikov, an extraordinary character, ratio, conflict of religious mind, atheism

Natalya Sirivlya
On advantages of provocations
Review of Ivan I. Tverdovsky's ZOOLOGY (Russia – Germany – France). The critic analyzes the film in the stream of diagnostic method, based on the trick of tough provocation. According to the critic, the helmer treats the problem of outcasting of personality in the cruel realm of society obsessed with the necessity of survival.
ZOOLOGY, Ivan I. Tverdovsky, diagnostic method, tough provocation, outcasting, unique

Veronika Khlebnikova
A boy has been drawn on a fence
Review of Oksana Karas' A GOOD BOY (Russia). The critic states, that generic canons, jokes and light intonation serve to provide the viewer of the picture with comfort, that is the zone which advocates of cinema d'auteur call to quit. The director imitates sterilized Soviet cinema of stagnation with its capacity to ignore real dramatic problems of growing up as well as of political situation.
A GOOD BOY, Oksana Karas, teenagers, out of context, commercial success, Konstantin Khabensky, personal responsibility

Marina Drozdova
He is dumb. I am deaf
Review of Denis Shabayev's SOMEONE ELSE'S JOB (Russia). The author considers the documentary about Tadjik migrant worker in Moscow as a telling manifesto in the method of direct cinema, in the way of plotless narration without disclosing either the helmer's position or the protagonist' reflection. Due to integrity of the film's poetics the kaleidoscopic whole represents tragic existence of the worker and his family.
SOMEONE ELSE'S JOB, Denis Shabayev, direct cinema, manifesto, plotless narration, monochrome being

Lilia Nemchenko
Tragically ended performance
Review of Alexei Krasovsky's THE COLLECTOR (Russia). The critic assumes, that improvisational manner of Konstantin Khabensky as the leading actor is limited by the circumstances of the professional duties of his character and the interiors of the colecting office. But the director fills a vacuum of this cold space with rich partition of live sounds. As a result dry logic of narration changes under interference of random events leading to a tragic result.
THE COLLECTOR, Alexei Krasovsky, debtors and creditors, executioner, victim, amoralism, destruction, tragedy

Sergei Sytchev
The lord of the rings
Review of Sergei Miroshnichenko's THE RINGS OF PEACE (Russia). The critic considers the documentary blockbuster devoted to the Olympiad in Sochi in 2014 as development of the noted circle BORN IN THE USSR.
THE RINGS OF PEACE, Sergei Miroshnichenko, documentary blockbuster, Olympiad in Sochi, BORN IN THE USSR

Nikolai Lebedev:
"Cinema is a fairy-tale"
Viktor Matizen talks to the chairman of the jury at Kinotavr 2016.

Igor Sukmanov
Painless
The critic considers Kinotavr as a panorama of the cinema year. Observing both the films in the program and the prizes, he states, that the results confirm their common setting for consolation. Main awards were granted to mainstream pictures mostly of genre escapist cinema targeted at homely viewers, whereas socially loaded films are characterized by external attractions and a vivid account for festivals' future.
Kinotavr, prizes, consolation, light genres, protestant orientation, festival future, external attractions

Nikita Kartsev
Death becomes them
Kinotavr 2016. Shorts the returns. Observing the program of shorts at Kinotavr, the critic states, that the great number of 26 proves not diversity of cinema, but uncertainty of the selectors in hope of finding some hints at disclosing of an author, a theme, a trend which could be associated with future of domestic cinema. Anyhow no actual message concerning reality or personal expression can be distinguished in the stuff presented against the background of some imitations of folklore anecdote or a parable.
Kinotavr, shorts, selectors, uncertainty, trend, imitations, anecdote, parable

Elena Stishova
Shorts as territory of freedom
Kinotavr 2016. Outline of the program of shorts at the Sochi Open-2016.The critic states, that shorts nowadays remain the only space for free personal self-expression.
Kinotavr, shorts, free expression

Janik Faiziyev – Roman Borisevich
Anna Melikian – Zara Abdullayeva
Duels of professionals. Discussion at Kinotavr 2016.

Anna Gudkova
What is the smell of stuffy air
Pitching: what newcomers think. The expert on organization of pitchings observes the projects presented at the pitching in Sochi by students and graduates from the most prestigious Russian film schools. The author marks the absence of direct and attentive view of the reality, uncertainty in naming the things as they are characteristic of the newcomers. Though sometimes a general direction is pointed, the way to the realization of the idea looks shapeless and the texts are not connected with the contexts.
Kinotavr, pitching, newcomers, uncertainty, shapeless development, absence of a target

Daniil Dondurei – Nina Zarkhi
Good boys and girls
Kinotavr as a mirror of Russian cinema.

Zhora Kryzhovnikov
Comedy of intrigue/characters
Workshop at Kinotavr.

Alexei Zlobin
Storyteller
Assistant director on working with Eldar Ryazanov.

ИСКУССТВО КИНО

№6 (*июнь*) 2016

6

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 26.07.16. Подп. к печати 05.08.16
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 9,75

Заказ 21537
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Телеканала ТНТ

Телеканала РЕН

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

16+

© Журнал «Искусство кино», 2016

ISSN 0130-6405